

القاهرة

أدب • فكر • فن

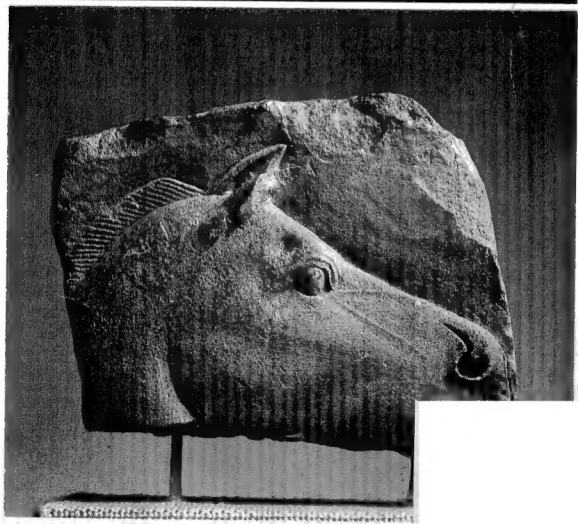


هرمان هسه :
«أيريس» أو زهرة الورد



الحساسية الجديدة

ومغامرة الخروج
على الأشكال السائدة



القاهرة فى ثوبها الجديد

بهذا العدد، تواصل القاهرة رحلتها الثقافية التى بدأتها أسبوعية، وتستمر فيها شهرية... وبين الأثنين تكمن أهمية الاستمرار الثقافى وتطوره لكى يكون قادراً على تلبية حاجات الثقافة والمثقفين فى مصر والوطن العربى..

وجلة القاهرة التى تُشرَّف باسم مدينتها تود أن تكون معبرة عنها فى طموحها إلى التقدم والرفق، فقد كانت القاهرة ومازالت قلب مصر والأمة العربية النابض بالحياة، فإنما ضعف هذا القلب أو خفت نبضاته، ضعفت المنطقة كلها وفقدت هويتها فى عالمها، ولم تأت هبة القاهرة من كِبَر حجمها أو كثرة عدد سكانها فقط، لأن أهم من هذا كله هو مواكبتها الدائمة لروح عصرها، وما يعتمل فى داخلها من تيارات ثقافية وفنية وأدبية وفكرية تتطور دائماً لكى تكون حجر الزاوية فى الريادة الثقافية الشاملة.

وجلة القاهرة، وهى تواصل تقديم خدماتها الثقافية، تود أن تكون معبرة عن كل أو معظم التيارات الثقافية والأدبية الجديدة التى تحاول أن تعيد صياغة العقل المصرى والعربى فى إطار نهضة شاملة أو صحوة كبرى هى فى مجملها جهداً واعياً لمجتمع متملم، واسع الأطلاع، يتمتع بحرية التفكير والتعبير، غير مُكَبَّل بمسلمات تشده إلى الخلف... وذلك من خلال الدعوة لتأسيس قيم حضارية جديدة، تضع القيم الذمينة والفنية فى مرتبة عليا من استماتات الإنسان.

والقاهرة بهذا المعنى تفتح ذراعيها وقلوبها لكل المثقفين والمبدعين فى مصر والبلاد العربية، لكى تكون صفحاتها تعبيراً عن كل ما هو جديد وقادر على الاستمرار والتواصل الثقافى.

ويلبس القارئ فى هذا العدد الشهري الأول من القاهرة: التجديد الشامل فى التوبيع والإخراج وتنوع المادة وخصوبتها من خلال متابعة الحياة الثقافية فى مختلف مجالاتها وأنشطتها.

ونأمل القاهرة فى أن تثير المزيد من القضايا الثقافية والفنية والأدبية والفكرية فى أعدادها القادمة، ونأمل كذلك فى أن يلطب حولها الأدباء والفنانون الشبان، وأن تكون صفحاتها معبرة عن صوت من لا صوت لهم: فى المجالات الثقافية والأدبية والفنية بمختلف اتجاهاتها ومواقفها النقدية وإبداعاتها، وصولاً إلى صياغة مناخ ثقافى نظيف وجاد، تختلف فيه الآراء والمواقف والرؤى والمناهج فى إطار من وحدة الثقافة الوطنية والموروث الحضارى العام وليس بعيداً عن طموحاتنا أن تكون القاهرة أيضاً، بوقنة إنصهار أو مجال تواصل بين الثقافات العالمية المختلفة وثقافتنا العربية من خلال ما تقدمه من أعمال أدبية وفنية مترجمة لكى يسير التأثير والتأثر والاحتكاك الثقافى فى طريقه المأمول... فالمسافة بين برلين التى تقدم منها تغذية مهرجاني السينمائى الآخر، والمنايا التى تقدم منها تغذية لنسوة طه حسين الأدبية، هى المسافة التى نأمل فى سد فجواتها الثقافية بين ثقافة تغير، وأخرى ثابتة، وشتان بين التغير والثبات... إن متابعة كل جديد فى الأدب والفن هو... فى رأينا... الضمان الوحيد للحيلولة دون تحويل مجتمعاتنا فى مصر والبلاد العربية إلى مجرد متاحف للثقافة...

ثلث طموحاً بلا حدود... نعم
وترغب فى إخصاب حياتنا الثقافية... نعم
ولكن أن يحدث هذا كله... فسيكون مرتبطاً بمدى تقبل الحياة الثقافية فى مصر لعملنا... وهما ما نطمح فى الوصول إليه... وبخاصة عندما يدرك الجميع أن صفحات القاهرة ملكتها لقرائنا من كتاب ومبدعين...

د. سمير سرهان

افتتاحية



القاهرة

أدب • فكر • فن

- القاهرة في ثوبها الجديد - د . سمير سرحان ١
- المستطرف من كل فن مستطرف - د . سهير القلماوى ٤
- المقهى ، الشخص .. قصيدتان - محمد حسيب القاضى ٦

● الحساسية الجديدة

- تحقيق : وليد منير ، حسن سرور ، عمرو خفاجى .. ٧
- شخصية الشرير في الفيلم المصرى - فاضل الأسود .. ١٢
- ناريمان « قصيدة » عيد النعم رمضان ١٧
- رفاة الطهطاوى - د . محمد عمارة ١٨
- رسالة برلين « الأدب في السيتا في مهرجان برلين »
- فوزى سليمان ٢١
- سمعة مصر وحساس إسرائيل - هانى الحلوانى ٢٤
- بهادر دار « قصة » - سمير ندا ٢٦
- مؤتمر طه حسين الثانى عشر - أحمد فضل شبلول ... ٣٤
- جيلور أدب الخيال العلمى .
ترجمة - حسن حسين شكرى ٣٨

- يوسف العاني ورحلة أربعين عاماً - د . نهاد صليحة . ٤٢
- المهرجان الحادى عشر للمسرح في الجامعات المصرية
- حسن عطية ٤٧



الثلث ٥٠ قرشا

- ١ - كاسك يا وطن - عيلة الروبى ٥٠
- ٢ - الكل في لوحة ايزيس ٥٠
- ٣ - الأمم المتحدة في مسرح الغرفة ٥٠
- ٤ - كلمة حق تؤدى إلى الموت . - عمر نجم ٥٠
- صديقان « قصة » - خضير عبد الأمير ٥٤
- ايريس أوزهرة السوسن . « قصة هرمان هسة »
- ترجمة فؤاد كامل ٥٨



د . سمير سرحان

عبد الرحمن فهمي

تخصين عبد الحى

محمود الهندي

شعر فيرون سكاتيل

٦٦ - ترجمة مفرح كريم

١ - الكلمات والروحوش .

٢ - الكتب القديمة .

٣ - العنة .

٤ - كلب ميت .

٦٨ • شاعران وروائي - د . ماهر شفيق فريد

• هوامش وهواجس حول شعر أحمد زرزور

٧٢ • د . يحيى الرخاوى

• يوم من الأيام : قصة جارتنا ماركيز »

٨٠ • ترجمة د . حامد يوسف أبو أحمد

٨٢ • قراءة في فكر محمد إقبال - د . عبد القادر محمود

٨٦ • من أساطير الهنود الحمر - أعداد وتقديم / رواية صادق

• أرجو ألا أكون نسياً منسياً - جلال فؤاد

• معرض نبيل وهبة ، معرض ايفيلين عشم الله ،

٩٤ • معرض مارجوفيون

• حضارة الحاسب - د . السيد نصر الدين السيد

٩٧ • من الصحافة الأدبية العالمية

١ - البساط ليس أحديا . (عرض) د . هيام أبو الحسن ١٠٠

٢ - كبر كجور رائد الوجودية ، الطاقة التقليدية والنسوية ،
تطور المنطق العربي القوانين لأفلاطون ، الثقافة والمجتمع .

١٠٤ - عصام عبد الله

١ - التصوير الافريقي التقليدي وأثره على التصوير السودان
الغاصر .

٢ - مفهومها الطبيعة والإنسان في فلسفة فيورباخ .

١٠٦ • مصريات :

١٠٨ • فنانون الضوء عبر التاريخ - شكرى عبد الوهاب

الكويت، ٦٠٠ فلس - الخليج العربي ١٤ ريالاً
قطريا - البحرين ٨٧٥٠، دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨,٢٥٠، ليرة - الأردن ٩٥٠,٠ دينار -
السعودية ١٢ ريالاً - السودان ٢٢٥ قرش - تونس
١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ١٥ درهما
- اليمن ١٠ ريالاً - ليبيا ٨٠٠,٠ دينار .

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريده
حكومية او شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للافراد .
و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد ؛
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولارا .

وفي كتاب « الفردوس » « الشاهنامة »
الذي يؤرخ فيه لفارس ، منذ العصور
القديمة جدا ، حيث يختلط للرؤى عن هذه
العصور بالأساطير ، بل حيث تطفئ
الأسطورة على الحقيقة التاريخية ، يروي
الفردوس هذه القصة التي أخذها الأبيشي
وعمل فيها بشيء من ذوقه وشاعريته
فوصلتنا على النحو التالي :

« ومن غريب ما اتفق وعجيب ما سبق
ما حكى أن ملكا من ملوك الفرس يقال له
أردشير وكان ذا مملكة متسعة وجند كثير .
وكان ذا بأس شديد . قد وصف له بنت
ملك بحر « لآردن » بالجمال البارع .
فسير أردشير من يخطبها من أبيها ، فانتزع
من أجهنم ولم يرض بذلك . فعظم ذلك
على أردشير ، وأقسم بالإيمان المغلفة
ليغزو الملك أبا البنت ، وليقتله هو وابنته
شر قتلة ، وليعطلن بها أحيث مثلة .

فسار إليه أردشير في جيوشه فقاتله فقتله
أردشير وقتل سائر خواصه . ثم سأل عن
ابنته المخطوبة ، فبرزت إليه جارية من
القصر من أجل النساء ، وأكمل البنات
حسنا وجالاً وقد أعدت اعتدالا . فبهت أردشير
من رؤيته إياها .

فقال له : « أياها الملك إنني ابنة الملك
الغلام ملك المدينة الغلاتية ، وإن الملك
الذي قاتله أنت قد غزا بلدنا وقتل أبي وقتل
سائر أصحابه ، قبل أن تقتله أنت ، وأنه
أسرني في جملة الأسارى ، وأتى في هذا
القصر . فلما رأيته ابنتي التي أرسلت تحطبها
أجيتني وسألت أياها أن يتركني عندها لتأمن
بي ، فتركتني لها . فكنيت أنا وهي كأننا
روحان في جسد واحد . فلما أرسلت تحطبها
خاف أبوها عليها منك ، فأرسلها إلى بعض
الجزائر في البحر المالح عند بعض أقاربه من
الملوك . »

فقال أردشير . « ودَدْتُ لو أن ظفرت بها
فكنيت أقتلها شر قتلة . » ثم إنه تسأل
الجارية فرأها فائقة الجمال . فمات إليها
نفسه فأخذها للسرى ، وقال هذه أجنبية
عن الملوك ، ولا أحسن في بيتي بأخذها .

فحملت منه . فلما ظهر عليها الحمل ،
اتفق إناها تخجلت من يومها ، وقد رآته منشرح
الصدر ، فقالت له « أنت غلبت أبي وأنا
غلبتك » . فقال لها « ومن أبوك ؟ » فقالت
هو ملك بحر « الأردوان » وأنا ابنة التي
خطبتني منه وإن سمعت إنك أقسمت
لثقتني فتجلت عليك بما سمعت . والآن
هذا ولدك في بطني فلا ينهيك لك قتل . »

الاستطرف من كل فن مستطرف

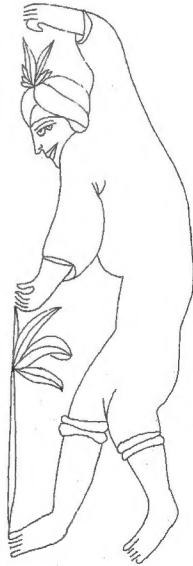
د. بهير النماوي

لم يقتصر جامعو الأخبار والقصص
والطرائف في اللغة العربية على الاختيار من
كتب عربية أو مسموعات في رحلاتهم عبر
الدولة الإسلامية الممتدة الأطراف ، وإنما
انجذبوا إلى ماثورات الأمم الأخرى وخاصة
الفرس فتلقوا الكثير مما حفظت كتبهم من
مثل هذه الحكايات والطرائف . ولعلنا
لا ننسى أن ألف ليلة وليلة كما يقول ابن
النديم هي ترجمة لكتاب فارسي يعرف باسم
« الحزاز إنسان » أي الألف خرافة ، ولكننا لم
نعثر على نسخة من هذا الكتاب لنرى إلى
أي مدى تصح هذه المقولة ، فوفاً على أن
المتقول في ألف ليلة مباشرة من كتب عربية
مما لا يخفى على باحث .

ولقد جمع الجيهشيارى مثلاً أسماراً
كثيرة ، وروى أنه اعتمد تأليف كتاب بعنوان
« ألف سمر وسمر » دون منها أربعمائة
ومائتين سمرًا ثم مات قبل أن يكمل
الأسمار والياليها ، والمؤسف حقاً أنه حتى
هذا الجزء الناقص ضاع ولم يصل إلينا .

وكان منهم من قد آتقنوا الاختيار وكانت
هلم موهبة وذوقاً مرهفاً في الانتقاء ، منهم
الأبيشي في كتابه هذا الذي سنعرض نمواً
منه ، ولأنه جسد في عصر متأخر
(١٣٨٨م - ١٤٤٦م) فقد بسطت أمله
طائفة ضخمة من الكتب المختلفة في التاريخ
والنوادير والطرائف . وقد أخذ يغربل هذا
الذي اختاره حتى وصل إلى هذا الكتاب
الذي رضى عنه وقد جمع فيه إثباتاً ممتازة من
أدب ولغة وتاريخ وغير ذلك من أبواب
المعرفة .

وبما يشهد له بالبلوق اختياره لتعاونين
كتبه ، فقد كان ، إلى جانب كونه كاتباً ،
شاعراً في الوقت نفسه وهو مصري مولود
بالمحلة الكبرى وولي الخطاطية في بلدته
« أبيشة » التي ينسب إليها . ألف كتاباً في
الرصع سماه « أطواق الأزهار على صدور
الأنهار » .





ما يَصْلُحُ لأولاد الملوك من الحظ والحكمة والفروسية ، وهو يومهم أنه مملوك له اسمه « شاه بور » إلى أن راعى البلوغ .

هذا كله واردشير ليس له ولد وقد طعن في السن وأقعدته الهرم . فمرض وأشرف على الموت . فقال للوزير « أيها الوزير قد هزم جسمي وضعفت قوتي ، وإلى أرى أني ميت لا عالة . وهذا الملك يأخذ من بعدي من قد قضى له به » فقال الوزير « لو شاء الله أن يكون للملك ولد كان قد ولي بعده الملك » . ثم ذكره بأسر بنت ملك بحر « الأرذوان » وعملها . فقال الملك « لقد ندمت على تغريبها ولو كنت أبقيتها حتى تضع لفلح حملها يكون ذكراً » .

فلما شاهد الوزير من الملك الرضا ، قال « إنها عندى حية ، ولقد وضعت ولداً ذكراً ، من أحسن الغلمان خلقاً وخلقا » . فقال الملك « أحيى ما تقول ؟ » فأقسم الوزير أن نعم . ثم قال « أيها الملك إن في الولد روحانية تشهد بأبوة الأب وفي الولد روحانية تشهد ببوة الابن . لا يكاد ذلك ينحرم أبداً . وإنني أتى بهذا الغلام بين عشرين غلاماً في سنه وهيشه ولباسه ، وكلهم ذوى باه معروفين خلا هو . وإن أعطى كل واحد منهم صولجاناً وكرة ، وأمرهم أن يلعبوا بين يديك في مجلسك هذا . ويتأمل الملك صورهم وخلفتهم وشمالتهم ، فكل من مالت إليه نفسه وروحانيته فهو هو » .

فقال الملك « نعم التدبير الذى قلت » . فأحضرهم الوزير على هذه الصورة ، ولعبوا بين يدي الملك . فكان الصبي منهم إذا ضرب الكرة قُرِبَتْ من مجلس الملك تنعمه أفيية أن يتقدم ليأخذها إلا « شاهبور » فإنه كان إذا ضربها وجاءت عند مرتبة أبيه تقدم فأخذها ولا تأخذها أفيية منه .

فلاحظ اردشير ذلك منه مراراً فقال له « أيها الغلام ما اسمك ؟ » فقال : « شاهبور » فقال له « صدقت أنت أبني حقاً » . ثم ضمّه إليه ، وقبّله بين عينيه ، فقال له الوزير « هذا هو أبنتك أيها الملك » . ثم أبصر بفتية الصبيان ومعهم عذول ، فأثبت لكل ولد منهم ولداً بحضرة الملك ، ليتحقق الصدق في ذلك .

ثم جاءت الجارية وقد تضاعف حسنها وجامها وقبّلت به الملك فرضى عنها . فقال الوزير « أيها الملك قد دعت الضرورة في هذا الوقت إلى احضار « الحق » المختوم . فأمر

نفظم ذلك على اردشير ، إذ فقهرته امرأة وتحملت عليه حتى تخلصت من يديه . فأنقذها ، وخرج منها مقضباً . وعدّل على نعتها .

ثم ذكر لوزير ما اتفق له معها . فلما رأى الوزير عزمه قويا على تناولها خشى أن تتحدث عند الملوك بمثل هذا ، وأنه لا يقبل فيها شفاعته شافع . فقال « أيها الملك إن الرأى هو الذى خطر لك ، والمصلحة هي التى رأيتها أنت ، وقتل هذه الجارية في هذا الوقت أولى ، وهو عين الصواب . لأنه أحيى من أن يقال : امرأة فقهرت رأى الملك وحسنه في يمينه لأجل شهوة النفس » .

ثم قال « أيها الملك إن صورتها مرحومة وتحمل الملك معها ، وهي أولى بالسستر ولا أرضى تناولها أشتر ولا أمون عليها من الشر » . فقال له الملك « نعم ما رأيت خذها فخرها » .

فأخذها الوزير ثم خرج بها ليلاً إلى بحر « الأرذوان » ومعه ضوم ورجال وأعوان . فتجمل إلى أن طرح شيئاً في البحر أوهم من كان معه أنها الجارية . ثم أغماعها عنده .

فلما أصبح جاء إلى الملك فأخبره أنه غرقها . فشكره على ما فعل . ثم إن الوزير ناول الملك حقاً مختوماً وقال « أيها الملك إنى نظرت مولدى فوجدت أحل قد دنا على ما يقتضيه حساب حكاية القسوس في النجوم . وإن لأولاداً وعندى مال قد ادخرته من نعمتك فخذله إذا مت إن رأيت . وهذا « الحق » فيه جوهر أسأل الملك أن يقسمه بين أولادى بالسوية ، فإنه إرثى الذى قد ورثته من أبى وليس عندى شيء اكتسبته منه إلا هذا الجوهر فقال له الملك « يطول الرب في عمرك ، ومالك لك والأولادك سواء أكتت حيا أو ميتاً » . فأنج عليه الوزير أن يجعل من الحق عنده وديعة .

فأخذ الملك وأودعه عنده في صندوق . ثم مضت أشهر الجارية فوضعت ولداً ذكراً جليلاً حسن الخلق ، مثل قلقة القمر . فلاحظ الوزير جانب الأدب في تسميته فرأى أنه أن اخبر له اسماً وسعى به وظهر لوالده بعد ذلك فيكون قد أساء الأدب وإن هو تركه بلا اسم لم ينهها له ذلك . فسماه « شاه بور » ومعنى شاه بور بالفارسية « ابن ملك » فإن « شاه » ملك و « بور » « ابن » ولغتهم مبنية على تأخير المتقدم وتقديم الشاخر . وهذه تسمية ليس بها مؤاخلة .

ولم يزل الوزير يلاطف الجارية والوليد إلى أن بلغ الولد حدّ التعليم فعلمه كل

الملك باحضاره . ثم أخذته الوزير وفك ختمه ونحته ، فإذا فيه ذكرّ الوزير وإنشاه مقطوعة مصانة فيه ، من قبل أن يتسلم الجارية من الملك . وأحضر عبدولاً من الحكماء وهم الذين فعلوا به ذلك ، فشهدوا عند الملك بأن هذا الفعل فعلناه به من قبل أن يتسلم الجارية لبيلة واحدة .

قال فدهش الملك اردشير وبُيت لما أبداه هذا الوزير من قوة النفس في الخلدنة وشدة فتانصته . فزاد سروره وتضاعف فرجه لصيانة الجارية وثابت نسب الولد ولخوقه به .

ثم إن الملك عُوِّل من مرضه الذى كان به وصح جسمه . ولم يزل يتقلب في نعمة وهو مسرور بأنه إلى أن حضرته الوفاة . ورجع الملك إلى « شاهبور » بعد موت أبيه . وصار ذلك الوزير يخدم ابن الملك اردشير ، وشاهبور يحفظ مقامه ويرعى منزلته حتى توفي الله .

فجأة يبدأ الورق المتنقل دورته
(تصبحون بخير) .. وامضى
وانا حامل وجهي المتعود رؤية صورته في مراياك
حتى السأم .

الشخص

قد يكون الذى بيننا هو ما بين اثنين
ثالثنا ذللك الغامض الواقف الان فى بابنا

حجرا او سحابه
منذ الف سنة

او اقل كثيرا من اللحظة
الواقف الان ما بيننا

هل ترى سيكون بمقدور اغنية اثنين
ان تتحدى امبار السماء على وتر فى ربابه
ربما

غير ان الذى بيننا هو عمر من الرمل
او لحظة من هبوب الرياح الدفينة
حين نحدق فيها يطالعنا ذلك الجالس المتململ
فى نظرتنا ..

ونحسب ان بامكاننا ان نغنى الذى قد نسيناه
من اين نأتى الى راحتنا

لنشعل آخر ضوء ، ونقرأ ما قد كتبناه
فى الريح ، او فوق ماء البدايات .

كيف لنا ان نقول جميل هو الان علمنا
حينما يتعزى بداخلنا نائما للحظينة والشفقة
ما الذى نفعل الان ؟ ..

هل نصنع الذكريات لما كان يوما
تبرى ام لما سوف يأتى

هكذا ينتهى كل شيء ولا ينتهى اى شيء
وثالثنا الواقف الان بين نسيمين يجتلبجان

وزهرة موق

ونفادر ظلين كانا لنا

ثم ندخل فى جسد واحد
حاملين غصونا رمادية تنتظر
انضاج الخطى الداهية
فى اتجاه النهر .

لك ان تذهب

البحر فى الباب .. هذا الغطيط المنوم للذاكرة
وانا حامل وجهي المتعود رؤية صورته فى مراياك
حتى السأم .

قلت امشى الى حيث يجتمع الاخوة المادلون على لعب
الورق اثنين او اربعة .

تحدث كى نقتل الوقت . ننظر فى بعضنا

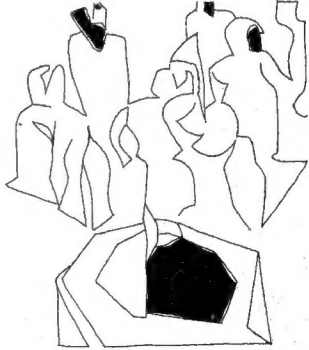
نتناول قهوتنا . ونشير الى النادل المصعب الذى يتجاهلنا
ونتابع امرأة تدخل الباب . تجلس فى الركن

تفتح علبة تيج . وتشمل واحدة . ثم تطفئها وتنادرنا مسرعة
لا يهم

صاحبه قال وهو يعائن ظل المساء الذى يتساقط

خلف الزجاج وترتد نظرتة النهمة

فيحدق فى قاع فتجانه ذى التعاريج والصور المتداخلة
المهمة



الحساسية الجديدة

ومغامرة الخروج على الأشكال السائدة

تحقيقات القاهرة

وليد منير
حسن سرور
عمر وهاب

يموج الواقع الإبداعي في مصر الآن تيارات أدبية متباينة . ويتجسد المازق الراهن في حجب بعض هذه التيارات وعزلها عن حركة الثقافة الرسمية ، أو في عجز بعضها عن الوصول إلى قطاعات عريضة من الجماهير والتأثير فيها . ولا يفيد كثيراً أن تلقى باللائمة على المؤسسات الثقافية وحدها ، أو تلقى بها على فئات الجماهير التي تتلقى هذا الإبداع وتستهلكه وحدها . ولا يفيد أيضاً أن تلقى بها على المبدعين وحدهم ، فيدون تحليل الظاهرة تحليلاً موضوعياً ، والإلمام بها من كافة الزوايا والجهات ، لن نستطيع أن نضع أيدينا على جوهر الأزمة أو موضع الأمل . لقد شهدت سنوات الستينات والسبعينات من هذا القرن تحولات خطيرة ومدهشة على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي . وتبعث هذه التحولات التاريخية تحولات مماثلة في أشكال إدراك الواقع ، والوعي به ، والتعبير عنه أو التكهن بمستقبله . وصار لزاماً على إنسان عصرنا أن يبتعد عادته التقليدية في التفكير والإبداع والتلقى ما دامت مستويات واقعه الحيواني قد تعقدت وتداخلت وتعددت مدارجها بهذا الشكل الخطير . لقد خلخلت الشروط التاريخية من بنية الوعي التقليدي ، وهزت جذوره هذا ، ولكن الجدول القائم بين الجديد والمألوف من ناحية ، وبين الواقع والممكن من ناحية ما لقيء بتسعة ويشند يوماً بعد يوم كي يتمخض عن نواة التجاوز الحية التي تتطلب على عناصر الفاعلية في كل من التقنيين ، وفي بؤرة التوتر والجدل بين قطبي السائد والمغاير يحاول ما يسمى بأدب « الحساسية الجديدة » أن يطرح نفسه كأداة تتحوّل في عملها نحو الخروج على أشكال التعبير الباعثة التي استنفذت أغراضها ، كما تنحو نحو مغامرة الجديدة « مصطلح « جديد » نحن به حديث العهد لم نزل ، وهو يتم في أسبابه عن تجاوز ما للحساسية التقليدية المعروفة ، فما هي دلالة هذا المصطلح ؟ وكيف تشكل ؟ وما هو هذا الأدب الجديد الذي ينعث به ؟ وما هي خصائصه وأبعاده ومراميها ؟

هذا هو ما يحاول أن يجيب عليه تحقيق « القاهرة » في هذا العدد .



إبراهيم أصلان



ادوار الحراط

ويرى « رفعت سلام » أنه من السابق لأوانه الحديث عن « قيم جمالية » متبلورة قام التبلور بتطرحها قصيدة السبعينات أو قصيدة « الحساسية الجديدة » ، ولكنه يشير إلى ملامح بنائية هامة فيها .

يقول « رفعت سلام » : « هناك النزوع إلى كسر سكونية القصيدة السائدة ، واسترخائها ، وألتيها . وهو نزوع يتوجه أساساً صوب الإيقاع والصورة واللغة . ذلك الانفصال السابق بين الإيقاع (الضعيف) والثرى (قد تم تجاوزه في اتجاه وحدة إيقاعية جديدة ، تخرج بينها ، أو تغلب أحدهما ، أو تتناوبها الترويدات المختلفة وفقاً لمناخ القصيدة . كما أن منطق الصورة الشعرية التي ترسخت في ظل القصيدة الجديدة حتى تحولت إلى منطقية جازمة ، قد استوعبتها منطقية أكثر جادة ، مضادة للآفة ، هادئة للترنم ، قائمة على التناقض المفاجيء ، والحدة المباشرة » .

ويعود « رفعت سلام » كي يربط بين « نزوع التجاوز » وبين شروط الواقع التاريخية فيسأله هل كان ممكناً أن يتوافق « بوشكين » مع النظام القيصري ، ويبررنا مع النظام الديكتاتوري في شيل « وقريب « رفعت سلام » : « وإنه الخروج .. إذن « كلفانوف تاريخي » . هنا ينبغي أن تكون « الحساسية الجديدة » انسحاباً من الواقع إلى التشكيك الجعالي المحض حيث لا يصح عزل مضمون الواقع عن تشكيله وصياغته فيها بل الداع الذي يضرب بعقدوره في هذا الواقع ، يتشرف أقالمه ، ويحين إلى تجاوزه . تقبل الناقدة الإقصاء « اعتدال عثمان » : في كل الأحوال يهدف كاتب الحساسية الجديدة إلى كسر الانساق المتعارف عليه بينه وبين المثالي فلا تصبح العلاقة هنا علاقة خفية فيكتفي المثالي بدور التسهكك للأدب ، بل يصيح هو نفسه مشاركاً في إنتاج النص . وإذا تغيرت علاقة الكتاب بكلمة أداته الأساسية في التعبير واستطاع أن يعيد تشكيلها في سياق نصه وفق ديناميكية عمله الإبداعي سواء أكان شراً أم فصاً ، وترتب على هذا كذا تغيير في مفهوم تلقى العمل الإبداعي والمشاركة في إنتاجه ، فإنتا تكون أدخل في قضايا الواقع الجوهري » .

علاقة الإنسان في مجتمع ما بأدائه في العمل وموقفه من علاقات الإنتاج في هذا المجتمع ، وهل هو مستهلك مغلول به أم منتج مشارك في الفعل ؟ .

تتبي « اعتدال عثمان » إذن رؤية « أكثر رحابة » واتساعاً للواقع من تلك الرؤى المحدودة المؤطرة باعتبار أن الواقع كما يقول د/عبد السمع تلمسية أهم وأنتمثل من الاجتماعي ، وأن الفن ينضض بنيام موزا لبناء الاجتماعي أو مقاطع معه .

« اعتدال عثمان » تطرح الصياغة الأخيرة لرؤيتها تلك على هذا النحو :

سكتندى مجهول لم ينظر إليه بالشكل اللائق - كما لو كانت تحمل في طيها إرهاباً صامتة رؤية جديدة ، وأشكالاً تعبيرية غير مألوقة » .

يضيف « ادوار الحراط » : « تتشظاض « الحداثة » و « الحساسية الجديدة » في أحيان كثيرة ، ولكنها يتابعان أيضاً في نقاط مختلفة . أبو نواس في خربانه ليسكن يعنى الحمر في ذاتها . الحمر هنا (علامة) شعرية متعددة الدلالات ، ولذلك فإن إلى نواس بعد حديثاً . تكسر لخط الوقوف على الأطلال عند نفس الشاعر قيمة هامة ولكنها ليست مطلقة ، بل تاريخية - وأبو نواس هنا صاحب « حساسية جديدة » . كان لايد أن تتسلم من أهم تلميذات هذه « الحساسية الجديدة » في الأدب . ويقول « ادوار » : من أبرز هذه التلميذات في الفصحة تكسر أسلوب السرد التقليدي ، وفطر عند الزمن للتسلسل ، وإعمال الحركة التقليدية ، واستخدام الحلم والكابوس والفتاوى . كما أن من أبرز تلميذات في الشعر الاستغناء عن التفعيلة كأنها وحيدة خلق الإيقاع ، وإدخال البيت للثقل والبرث واليوس إلى القصيدة ، والتخلل عن التبشير والوعظ والحكمة والتقصص . ولذلك فإن كتابات الصوفيية من أمثال النيسري والترحيدى وابن عربى موسومة كلها بالحساسية الجديدة ، وهؤلاء المتفوقون شعراء وليسوا نائرين على الإطلاق » .

يتفق الشاعر والتائد « رفعت سلام » كذلك مع « ادوار الحراط » في أكثر من زاوية . وهو يحرص أن يعطى منظوره دائماً بعداً سياسياً واجتماعياً يؤكد تاريخيته .

ويقول رفعت سلام : « وعندما صمدت قصيدة السبعينات إلى الساحة ، كان ثمة نظام جديد من المفاهيم الثقافية والمعرفية والأفكار والقيم يرسى أركانه . إنه نظام التبعية وشرائه الاستهلاك والإبذال والقمع . نظام يشبه أنظمة الانحطاط للماركسية . كان هذا العالم ينفي أية إمكانية للتصالح معه ، إلا لدى المستفيدين منه ، بشكل أو بآخر . ولم يكن مفر من الرفض والخروج ، دون حلول وسطية » .

الحساسية الجديدة نزوع « من الكتابة الانطلاقية . هكذا يعرف القاص والتائد « ادوار الحراط » الأدب في عصر الآن .

ويقول « ادوار الحراط » أنه في الوقت الذي تعد فيه الحساسيات التقليدية رافداً من روافد السلطة في الواقع ، تمد الحساسية الجديدة نقضاً لهذا الواقع ، واستشرافاً لمنطوقية جديدة من القيم على الصعيد الفني والثقافي والاجتماعي . أن . ولكن من هو أول من استعمل هذا المصطلح للأدب في مصر ؟ يقول « ادوار » : « وتعرف الفراء لأول مرة في هذا المصطلح في كتابات د/صبرى حافظ بجملة « المعرفة » (أغسطس ١٩٦٦) ، كما أن فصلاً كاملاً من فصول رسالته (عرض وفو القصة القصيرة المصرية) كان تحت هذا العنوان . ويحرص « ادوار الحراط » أن يُعرّف بين مصطلح « الحداثة » ومصطلح « الحساسية الجديدة » حيث أن الحداثة قيمة مطلقة ، وهي بمعنى من المعاني قيمة لا تاريخية . إنها السر الذي يتجاوز التفسير ويحتمل مفهوماً لا متناهية . قيم يكمن هذا السر إذن ؟ . إنه يكمن في العمل داخل منطقة الخلق والرؤى ، وإيجاد لغة تتحدى اللغة ، ولكن « الحساسية الجديدة » ظاهرة تاريخية بمعنى أنها مظلة عامة تندرج تحها عدة تيارات واتجاهات . وتباً لذلك فإنها يمكن أن تتحول بفعل التاريخ إلى شيء في لحظة ما ، وحيتل لا فائدة لنا أن نتجاوز هذا النمط إلى أعلى . نعم ، لايد أن نتجاوز . وأن نثور ضده سعيًا إلى إحلال نظيره بدلا عنه .

نحاول أن ننفض بنائيه نشأة والنمو لأدب الحساسية الجديدة ، فسأل : متى تحلّت هذه البور في تربة حياتنا الثقافية والإبداعية ؟ يجيب ادوار الحراط : « تحلّت بدور الحساسية الجديدة في بداية انهيار الحقبة الليبرالية . بالتخندق في الأربعينات حين بدأ بشر فارس ، ويذر الديب ، وقضى غاثم ، وصاير أحمد ، وادوار الحراط نفسه يبدعون أدبا معياراً . أيضاً بدأت مساهمات رمسيس بوشان الفكرية وإبداعات منير رمزي الشعرية - وهو شاعر

وتضيف «فريدة النقاش»: «بتداخل التشكيل مع موقف اللبوح ويسدل عليه، ويستحيل الفصل بينهما. وإذا ما تبين لنا أن هذا الفصل يمكن سوف يكون العمل معياً بطريقة ما».



اعتدال عثمان

عن اشتراق إمكانية التغيير، فيتحول إلى مربية متصلة للذات والعالم.

يتحقق - إذن - الانفصال بين الشاعر والعالم في القصيدة، فيها يتصمم بملمه السداخل وأحلامه الشقية الشاذية، المظلمة بالخزن والألم. وهو انفصال يضرب بجذوره في عمق التجربة الشعرية. فصور الشاعر لا يندمج في جوقة أصوات العالم، ولا يتجاوز معها، أو يصارحها. وحركته لا تصبح جزءاً من الحركة الشاملة، ولكنها موازية لها، متعاكسة معها، منفصلة عنها. ولذا، يتحقق صوت (الشاعر/الأنثى) في شكل العراف، أو النبي، أو الرائي، أو المحرض، أو الشاهد، أو في شكل شريك من هذه الشخصيات، أو بعضها، بما ينطوي عليه ذلك من انفصال بين «الأنثى» وموضوع رؤيتها.

وفي المقابل، يتشكّل كسل من أدوار الخرافات، و«اعتدال عثمان» كلياً مع هذا الظنير، ويقفان في زاوية متقاطعة مع الزاوية التي تقف فيها «فريدة النقاش» وأيقف فيها

ولكننا إذا شتا التقسيم النظري فموقف الفنان بعد مداخل إلى التشكيل، وسرعان ما تنشأ علاقة التأثير والتأثر بينها بحيث يستحيل في العمل الفني الجديد الفصل ميكانيكياً بين هذا وذلك على طريقة علماء الرياضة. وهنا يحسب للواقعية أن موقف الكاتبة من قوى التحول في اتجاه المستقبل يتحدد في هذا الواقع نفسه، وفي رؤيته على حقيقته، وإعادة تشكيله في الفن.

تتقرب رؤية «فريدة النقاش» لإشكالية العلاقة النظرية بين الموقف وتشكيله هنا من رؤية «أرنست ليشر» الذي يؤكد «أن معنى العمل الفني ومضمونه أهم من موضوعه ومادته وإن كان للظرف الشال نصيبه العادل من الأهمية».

وعن مجمل القيم الجمالية - الاجتماعية - السياسية التي تطرحها قصيدة «الحساسية الجديدة» في السبعينات تتناول «فريدة النقاش»: «تحررت القصيدة الجديدة من الأوهام، ومن أسر الإنشائية القديمة، والبلاغة اللفظية الميتة، لكنها ما زالت في صمودها تقوم على البوح الذاتي، على الصوت الواحد المبرحما يجعل وأقيمتها في الغالب الأعم منقوصة وممية لأن الصوت الواحد يجرها إلى رؤى مثالية ورومانسية فصيح رغباً عنها أسيرة للزمان، وثمة الذات، وثوب الهزيمة. وأحياناً ما يدفع بها هذا المنولوج إلى ما يمكن أن نسميه بسلخ الجلد، فتفصل وظفتها الجمالية عنالوظيفة الاجتماعية، بحيث أنه لا يمكن أن تتجزأ الوظيفة الأخيرة إلا جالياً فإن سائر هؤلاء الشعراء يظل قائماً في عجز هذا البوح الذاتي عن التحول اجتماعياً. والمخرج من هذا المأزق ينشأ إلى حير صراع معقد لا يخضع للشراء والمقاود وحدهم، وإنما هو مشروط بمدى تضج وعافية قوى التحرر. ومع ذلك يمكننا شرفاً أننا قد تخلصت من الأوهام. وهو الشيء الذي يفسح الطريق أمام تطورها للحيل».

وقد يكون لافتاً للنظر أن يتماشى هذا الكلام في بعض أبعاده الدلالية مع ما يرويه الشاعر «فريدت سلام» من مزائيل القصيدة الجديدة وإن اختلف كل منها في منظور طرحه الجمال الأولى من الآخر.

يقول «واعلت سلام»: «قد بأخذ الرضف لعدي بعض شعراء الحساسية الجديدة طابعاً عديماً حيناً يصبح فساد العالم هو الحقيقة المطلقة للوجود. وقد يأخذ طابع «الانحلال» أو «الانحلال» من فساد العالم بالاشتغال بالمتنيمات الشعرية التي تلهم إلهاماتها المنتظمة من وحشية الصخب الخارجي وقد يأخذ طابع الحلم المماج



فريدة النقاش

الحساسية الجديدة تعد فعل للكتابة ليس استرجاعاً أو انكساراً سادجاً لتجربة حياتية كما حدثت في الواقع، وإنما إعادة تنظيم عناصر هذه التجربة، وإعادة التنظيم تعني علم الخضوع لآليات أنواع السلطة في الواقع، وإنما تصبح سلطة النص، وسلطة كاتبة وقارته مواجهة ومعالجة وكشفة لتناقضات هذا الواقع ومسايله. ألا تقترب هذه الرؤية من رؤية «هربرت ماركيز» الذي يرى أن «الشاعر إذا جعل الغالب حاضراً، ويتحدث عن تلك الأشياء الخفية التي تجوس في العالم، إنما يجارس نوعاً من نفى النفس، شأنه شأن الفكري في مساره، ويبسّ السطريق بسدوده للرفض الأعظم؟ ومن ثم فإن الشعر في رأي «ماركيز» يعمل بحكم قوانينه الخاصة على «تقويض العالم»، وعزل تجربة جليلة، غير مألوفة، تزدى إلى إقامة علاقة جديدة بين الإنسان والطبيعة».

هنا، بعد التشكيل مديلاً إلى الموقف، ولا بعد انسحاب عنه. هنا، أيضاً، تصبح إشكالية الفنان - فيما يقول عبد المصم تلبية ل كتابه «مدخل إلى علم الجمال الأدنى» - إشكالية (تشكيل) بالدرجة الأولى، لا إشكالية توصيل. وما دام الأمر كذلك فإن طبيعة للعلاقة الجمالية - على صعيد العلاقة بين الفنان ومجهوره - تقتضي أن يكون (الفن في الواقع لا (الواقع في الفن).

ولكن الكتابة والنقاش «فريدة النقاش» لها رأي «آخر» يتعارض بقدر ما يتماشى فيفيض التقاط مع الآراء السابقة.

تقول «فريدة النقاش»: «- إن دراسة أي نص في إلهاماته، رسامته، وتشكلاته المتباينة لا بد أن يستخلص منها جميعاً الدلالة التاريخية ذات المستويات المتعددة من ضمنها موقف الفنان الذي هو كائن محد اجتماعياً يعيش في واقع معين، وله وجهة نظر في الحياة».

البعض يقول :

الأدب الجديد قضية مستهلكة

« رفعت سلام » . إن لها تصوراتها المضاربة
بصدده هذه المسألة .

تري « اعتدال عثمان أن « الانسحاب مقولة
رافقة أصلاً ، بمعناها الاستكانة إلى ما تألف من
أدب يذاهب توتوماتاً ورجائياتاً ، وتلقاه نحن
في نوع من التعويض أو التفتيت أو ما شئت .
ونعجب ونحن في أسنان مألوفات وتوتوماتنا بهذا
الأدب الساحر الذي يلعب بالكلصمات
والمنام ، ويسوق إلينا ما نتشوق لتثيف
الأذان بليلقاه الموسيقي الصائغ الرتيب ،
أو حتى بما يعكس بصورة آليّة من يؤر القهر
السياسي والاجتماعي في الواقع المعيش ،
فيتحول فعل التصدي والتغير لديه ولدينا إلى
فعل ورتي ، وفعل الأرض السلام » .

إن كتاب الحساسية الجديدة - فيما تروى
« اعتدال عثمان - « « بعد الدلالة في كسر توتوع
للتلقي من طريق تحول الدلالة في الشعر ،
وتغير مفهوم الشعر في العمل الروائي بمعنى أن
اللفظ أو الدال يقصد به في لغة الحديث
الرمزي ، وحتى في لغة الشعر التقليدي دلالة
يعنيها . أما في الشعر الجديد فإن لغة العلاقة بين
الدال والمذلول تشير على نحو يؤدي إلى أن تكون
الدلالة في هذا النص مفترسة على
الاحتمالات . لا المباشرة أو وسيطة البعد
أو حتى التي لها أكثر من بعد ، بل مفهوم
الغاموس ، وإلحاق تلك الحالات متعددة
الأبعاد التي تعتمد على التضمين بدلاً من
التصريح ، والإيحاء والإشارة بدلاً من التوكيد
والتحديد ، والكثافة والتركيب بدلاً من المعنى
الميسر قريب الفال . . . »

وبماثل ، يندفع « أدوار الخراف » بعجلة
التفسير والتحليل إلى موضوع أبعد في نفس الاتجاه
يقول : « أن مستوى الخطأ التاريخي
والأيديولوجي واضح جداً في هذا الأدب
الجديد ، ولكنه غير مباشر ، وغير فيج .

والحساسية الجديدة كما سبق القول ظاهرة
تاريخية بشكل أكبر مما هي ظاهرة جمالية
مستقلة ، وهي مرتبطة ارتباطاً عضوياً
بالتحولات الاجتماعية والسياسية في المجتمع
المصري . إن أحد جذورها هو انهيار
« الناصرية » ، كما أن مزجة ١٩٦٧ هي جذرها
الأخر ٢٢ »

نسأل « أدوار الخراف » صبا إذا كانت
« الحساسية الجديدة » في أدبنا المصري المعاصر
حساسية مستترة تغتدق عصر الاصلامة ما دامت
تظايرها موجودة مسبقاً في الأدب الغربي
الحديث .

وعاود « أدوار » أن يفضل الخيط المتشاككة
في ثمة ثم يجب : « هناك فروق أساسية تكشف
عنها الطبيعة الترمية .

المحور الأساسي في الغرب هو البحث بمعنى
اتعدام المعنى وقد نبع هذا من تطور للسفر



رفعت سلام

اجتماعي وحضاري معين . أما في الأدب
المصري فالمحور الأساسي هو البحث عن
معنى ، وبالتالي الإيمان بالمعنى والعدالة .

صحيح أن النتائج الشكلية متقاربة ، ولكن
تقارب هذه النتائج لا يعني سوى وجود عامل
مشترك هو غياب المعنى والعدالة ، وإن كان
شكل الغياب يختلف . إن هناك تلاحقاً في البؤرة
مع اختلاف تام في الاتجاه » .

رأه الذات والواقع ، واكثر عذابات الفنان
الداخلية إذن لا يبقى عند « إدوار الخراف » كما
يعني عند « رفعت سلام » أو عند « فريدة
النقاش » انسحاباً أو سطفاً للجلد أو انفصالاً
هروبياً معيماً ، إذن ، ولكنه يعني بحثاً أولاً وأخيراً
مخالصاً عن نواة المعنى الغائب ، والعدالة
الخالية . وهذا البحث الذي وب ليس موسوماً
بالعدمية لأنه يتطلع أساساً من لبث صغيرة هي
الإيمان بالجدي .

وقد يلتبس « رفعت سلام » - فيما هو يرصد
من تلميذات السرفظ السلبية في القصيدة



السلبية - علة مبررات تدفع عن الشاعر
الإذانة الكاملة ، حيث أن « وأنا الصغيرة
الوحيدة تواجه لا أنا مهولة وساحقة » وحيث
« يقوم العالم الشعري الذي تتجلى فيه بصورة
أو بأخرى فظافة الواقع ولا إنسانيته على وضع
من الانقراض الكامل . يبدأ هذا الانقراض أخف
الشاعر الإنسانية الدينية إلى أعم المحسوس
الوطنية » .

وشراء « الحساسية الجديدة » - فيما يرى
رفعت سلام - « لم يقدموا سوى خيهم الانتماء
بعد حيث تختلط الأصوات ، والإيقاعات ،
وتتفرق ، وتفتزع ، منطوقة على الغريب
والأليف والنشاز ، في سُرْكَب قلبي وتوازني
حرج ، يحمل إشارة التحول القادم » .

ولكن الناقدة « فريدة النقاش » تختلف عند
هذا النسخ في فهم الواقعة مع الشاعر « رفعت
سلام » حيث أنها تؤكد وفيدتي قد يعينها
الشاعر الجديد أو ينهي إحداهما عن نفسه .
هاتان الوطنيتان هما (التبشير) و (إدراج خيرة
الصراع في مكانها السدل من العمل
الإبداعي) .

تقول « فريدة النقاش » : « الواقعة هي
مرة الجديد في صراعه مع القديم بكل مستويات
هذا الصراع وأشكاله . ويختلف البراقعة
الاشتراكية من أي مدرسة أخرى في أنها تدريج
كل الحريات الإنسانية والثقافية والاجتماعية في
مكانها الحقيقي من العملية الإبداعية التي هي
جزء من سياق في زمن محدد . ومن ثم فلها حين
تستشرف المستقبل لئلا تتغلغل إليه من قوى
الظلم وصراعاته فتفقد ذلك البعد الثالث
الغالب عاده في الأشكال الأخرى ، وهي فائدة
موضوعها على التبشير بالعالم الجديد الذي تتخلق
عناصره في الواقع » .

الآن قد يميز القول بأن الشاعر الجديد ينادي
بواقعة بلا حواجز دون أن يكون راعياً ولا قارئاً
بلا مبادئ على حد تعبير - « درجيته
جاريديته » .

والواقع أن « الحساسية الجديدة » في الأدب
تستقي مفاهيمها الاجتماعية من كون العمل
الغني يعطي الإنسان أسمى درجة من الوعى
بنفسه ، ويوظف فيه ضرورة التفوق على ذاته دون
أن يمل الشعارات الحالية للصراع . إنه يفتق في
صف العمل الفتح الذي يرى الجدل في
التفاعل جلباً وتنازلاً بين المتناقضات كما يشير
« ماستري » ، لا في مجازها ابتداء التماسك
والتجانس في الرحلة كما يوحى « لوكاتش » . إنه
(يندفع) ولا (يشتر) و (يستلهم) الخبرات ولا
(يدلل) بها) ، وغايته في ذلك تسيير (الوعى
الجمالي) وتمديد (مدارجه) لا (توجيهه) نحو
وجهة مرصودة مسبقاً .

ويبدو أن هذا هو ما قصدت إليه « اعتدال
عثمان » حين وصفت أدب « الحساسية الجديدة »
بأنه أدب انفصال واتصال معاً ، وحين أكدت

التشكيل والموقف

وجهان لعملة واحدة

ونأمل :- والجند هو محاولة الاقتراب من
الأسلوبية والبنوية ، ولكن ليس هناك تكامل
منهجي في هذا الاتجاه .

وربما كان من الأفضل أن أترك هذا السؤال
معلقا ، وإن كنت أتصور أنه يصعب - أتصور
ولذلك دون أن ألس مصداقاً عملياً - أستطيع
التدليل من خلاله على تصوري .

نسأله : ونقدك أنت ؟

يجب :-

والجواب يقول أنه ليس نقداً على الإطلاق ،
وربما أوافق في ذلك بمعنى من المعاني . أنا
أسمعي خيرة إبداعية تعامل موضوع النقد كما لو
كان موضوع حياة ، موضوع قصة أو قصيدة .
ولذلك فإننا لا نتناول إلا العمل اللغوي . معظم
النقد هو غريزات في التفكير ، ولكن نقدي نقد
حار .

هكذا تكتمل دائرة الرؤية بأبعادها المختلفة
أو تكاد . تتباعد المنظورات والزوايا حيناً ،
وتتقرب حيناً آخر ، ولكنها تنفتح فيما بينها على
وجود هذا الكيان الإبداعي القلبي التام الذي
يلعب يوماً بعد يوم ، لائقاً بكرة غير موطونة . هذا
الكيان اللغوي بـ «الأدب الجندية» في سببه
التراتب اللوح نحو اجترار السائد والتقليدي
واللغوي ، وابتكار أشكال وزي وصبغات
جديدة تؤصل من معطيات الواقع التاريخي
واللغوي ، وتكشف عن مزيد من أبعاد الحفية
السرية .

الم يبحث «أندريس» من قبل عن مفرد
بصية الجميع «ومن فضاء ينسج التنازل ؟

لم يتسائل في فهم فريد على اقتناص الممكن
والمحتمل :-

هل يمكن العالم حقاً ؟

أن يدخل إلى بيت اللغة ؟

أو ، كم أفضل عكر ما يحرق على صفاء ما
جاء !

بإزائها عنصرأ هاباً من عناصر التجربة
الشعرية . لذلك لا أتفق مع إصباح هذا
المصطلح على الشعر المُنْجَد (الجندية) لأنه
مصطلح ذو طبيعة مرحلية ثم أنه يُشكّل نوعاً من
الأفكار المسبقة والمجازة والمصادرة على تحجّلات
القصيدة نفسها .

ويسرى «جمال القصاص» أن مصطلح
والحساسية الجندية قد صار بارزاً في السنين
من هذا القرن ، وانطلق تعبيراً عن تمثّل
القصيدة الجندية آنذاك لعموم الواقع الصاعد
اجتماعياً وسياسياً بشكل مباشر ، ومن ثمّ
أصبح قانون الواقع الاجتماعي والسياسي - في
الأغلب - هو القانون الأساسي الذي يشكل
جمل العملية الإبداعية بينا توارى قانون الفن
إلى المرتبة الثانية .

ومن تأثير وقصيدة السبعينات المصرية في
الواقع الإبداعى لا يجيد الشاعر - جمال
القصاص - بأساً من الاعتراف في أمانة وصف
(وإن كان هذا الاعتراف خاصاً به وحده) يعجز
هذه القصيدة عن التأثير الفاعل في الواقع
المحيط .

يقول «جمال القصاص» : وليس من المؤسف
أن لا يكون للقصيدة السبعينية الحديثة أثر فعال
في خريطة الإبداع المصري . وليس هذا نتيجة
لغياب الحركة التقنية الملائمة للإبداع الشعري
المجدد فقط ، وليس نتيجة أيضاً قيمة رموز
ثقافية شاعت على نوافذ نشر الإبداع وحسب .
بل إن تدهاي الواقع برمته على كافة المستويات لا
يعد سبباً وحيداً لفقدان الفاعلية الشعرية
وغيابها ، وإشأ أيضاً - وبصورة جوهريّة -
لخلل الشعراء الباعث في مواجهة قوى مدنية
تقف في مسيرة تصديدهم عقاقلاً . هذه القوى
تلبس أردية من الحماض الزائف باسمها بينما هي
في الحقيقة تستر عجزها وإفلاسها على مستوى
الإبداع خاصة ، والفكر عامة .

والآن

ما هي صلة والحساسية الجندية بحركة
الإنتاج الأدبي غير الرسمي في مصر ؟ تلك
الحركة التي قادها جيل «بأكمله عرف فيما بعد
بجيل والماسرة» ؟

تسأل «دودار الحراطة» هذا السؤال ، فيجيب
دون تردد :- «حركة (الماسرة) ظاهرة متراوحة
«مبتدأت في تينديتها . «إضافة ٧٧» و«كتابات»
مثلاً عملاق يتيميان دون أفن شك إلى تيار
الحساسية الجندية . في مقابل ذلك فهناك
عجلات تأخذ بإنتاجات حققت قدراً من الجوده في
إطار الحساسية التقليدية . السلف الحقيقي
لحركة الماسرة حركة طليعية - فيما أرى - هو
«الجيرو ٤٦٨» .

نسأله أيضاً في حذر :-

- هل هناك حساسية جديدة في النقد بصفتها
إبداعاً ؟ يقول بعد برهة من الصمت

أنه وإذا كان الكاتب يتبع قواعد يعينها تقتضيها
طبيعة الصنعة فإنه يمتلك حرية التشكيل وحرية
تنظيم العلاقات داخل النص - التسبيح وفق
الحساسية التي يمر عبرها . والكاتب - فيما أرى
الناقد - وقد يعدد إلى تقديم الحدث نفسه من
أوجه نظر مغايرة أو على نحو يكشف أغواراً خفية
لا تبدو على السطح . وقد يلجأ إلى الاقتراض
كسرغ من التصرد على واقع لا يقبله ،
ومكثراً . . .

ويرفض الناقد «فاروق عبد القادر» التسليم
بمصطلح والحساسية الجندية قائلًا ودل من
اخترع هذا المصطلح أن يدافع عنه ويثبت
صحته . أما ألا فلا أؤمن بهذا التقسيم المفصل
أصلاً .

ويضيف «فاروق عبد القادر» :- «لا اعتقد
أنه يوجد ما يسمى «بالحساسية الجندية» و
«الحساسية القديمة» أصلاً ؟ فألا يبدو بطور
شكل عام ، وهو في تطوره يخضع لمختلف
الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .
وأدب السبعينات في مصر حاول تجسيد الواقع
المعيش بالفضل ، وهو في محاولته هذه لم يتفصل
عن مراحل تطوره المختلفة» .

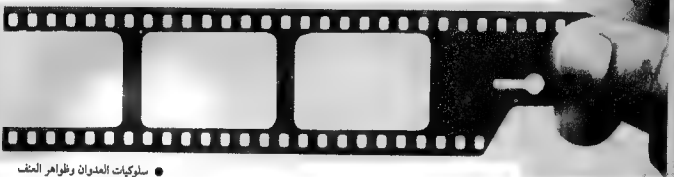
ثم يتساءل «فاروق عبد القادر» :-

«إذا كان هناك حساسية ونقص على أعماله أو
نوع معين من الأدب في تلك المرحلة ، فهل كان
الأدب قديماً بلا حساسية إذن ؟ !» .

ومن المدهش أيضاً أن يتفق مبدعين وناقدين
في تيارهما الفكري والجمالي إلى (الحركة الطليعية
في الأدب) مع «فاروق عبد القادر» في رفضه هذا
المصطلح ، وإن كان هذا الرفض يتم بنسب
متفاوتة ، ومن منظوريين مختلفين .

يقول القصاص «إبراهيم أصلان» :- «لا
تستطيع الجزم بأن هذا الشكل الأدبي الجديد له
مضمون يختلف تماماً عن المضمون السابقي في
سلم التطور الأدبي ، وقد يجلب للبعض اتصال
قضايا مستهلكة ثقافية والأدب الجندية و
الحساسية الجندية لإيقاظ الواقع الثقافي من
سباته العميق في هذه الفترة . الكاتب - قاصاً
كان أو شاعراً - هو نتاج طبيعي للتراث من
جهة ، وللظروف الاجتماعية المعيشة من جهة
أخرى . وهذا أمر طبيعي أن تتغير الأشكال
الأدبية بتغير الواقع الاجتماعي والسياسي .
الشعر - الوحيد المطلوب من الأدب هو أن يقدم
علاجاً جيداً - علاجاً جيداً وحسب» .

ويقول الشاعر «جمال القصاص» :-
«مصطلح (الحساسية الجندية) قد تجاوز الآن
مصطلح آخر أكثر عمفاً واتساعاً واستمرارية ألا
وهو مصطلح «الحداثة» . أصبحت القصيدة
السبعينية مهمومة باستنساخ عناصر الحداثة في
الفضل الشعري ككل بما يؤكد أن ثمة عملية
هضم وخلق جديدة قد حدثت بالفعل في جسد
القصيدة . وقد أصبحت الحساسية الجندية



شخصية الشرير في الفيلم المصري

● سلوكيات المدون وظواهر العنف

١ - العنف ظاهرة تاريخية

لعل ظاهرة العنف والممارسات العدوانية هي أقدم الظواهر الإنسانية على الإطلاق فمنذ فجر التاريخ - ولكن أكثر صراحة أو سجاسة - مارس الإنسان قدراً كبيراً من العنف الدموي على أقرانه وجيرانه .

وإذا شئت الدقة فإنه قبل أن يزعج نوع ذلك الفجر فإن البعض قام - بالفعل - بممارسة سفك الدماء . ومحددنا الكتب المسلوقة جميعها حول أول جريمة قتل حدثت وقائعها فوق كوكب الأرض حيث قام (هابيل) بقتل أخيه (هابيل) وإذا كانت كتب السأه تعود بالنزاع بين ولدي آدم إلى قضية قبول التسلمة (القرآن) فإن التفسير الوضعية تعزوه بدورها إلى أسباب أخرى ، يفصح المجال هنا عن شرحها أو التبرير لها .

وإذا كان علماء الأثر وولوجيا والمتخصصون في الأساطير قد فسروها على نحو مختلف فليل في كتابي جيمس فريزر (الفنن السأهبي ، والفلكلور في العهد القديم) مزيداً من التفصيل والتفسير وهل الرض من أن كثيراً من الحيوانات قادرة بدورها على شن معارك قتالية متشبهة في ذلك بالإنسان في ممارساته للمف والمعدون ، إلا أن ذلك النوع من العنف الحيواني - إلا إسهال - عده ومحدود بقدره طرقي الصراع - الصائد والفريسة - وهو محكوم أشد الأحكام أيضاً .

وهو صراع لا يتعدى طرق القتال إلى بقية الفطع مثلا فإنه لا يجد الجنس الحيواني بالهلاك أو الانقراض ولا يوجد دليل واحد على أن العنف ينبع من احتياج سيكولوجي أو فيسيولوجي كما أنه ليس بفرصة طبيعية مثل بقية الفرائز المرموقة (الطعام .. الجنس .. الخ) ورغم ذلك فإن أسباب العنف واشكاله في ثمر مطرد وتطور أسباب وأشكال الفهر والعدوان بشكل مثير وعلى نحو يكاد أن يصيب الجميع بأثاره الممرة والعنيفة .

وإذا كان (هابيل) قد قتل أخه بسبب تغلب قريته فقد تطورت الأحداث وتغيرت الظروف ليعيش المدون أكثر دقة وتنظيراً وأغارت الفئال والشعوب من بعدها بعضها على البعض وهم جميعاً عندهم مودون ومعهم الأسلاب والسيابا

مزينا من جمهور المشاهدين تسجيهم تدريجياً من رصيد البطل الطيب بل قد تستدرجهم - ربما دون وعي من للمشاهد وربما دون قصد من قبل صناع الفيلم ، لكن المردود النهائي لذلك الاختلاس البليغ والستمر هو تضخم الرصيد الجماهيري للبطل الشرير . أما على الصعيد المالي فحدث ولا حرج فاجور النجوم ترتفع بمدلات لم يعرفها الفيلم المصري من قبل .

وحول تلك الظاهرة التي نشعر خطورتها فلابد من وقفة قصيرة لتأمل نحاول أن نضع المشكلة تحت مجهر الفحص وأن تقترب بالقدرة الذي يتيح لنا مزيداً من الفهم والاستيعاب .

وحق نستطيع أن نلمس جوانب شخصية الشرير كما تقدمها الشاشة المصرية ، وكيف يقوم فنان السينما بصياغة ملامح تلك الشخصية فإننا نلتصق من القارئ قليلاً من سمة المصدر وقدراً يسيراً من التأمل . ذلك أن شخصية الشرير لا يمكن فحصها بمعزل عن ظواهر العنف والسلوك المدون .

كما أن سلوكيات المدون وظواهر العنف الذي تصوره الشاشة تمتد خيوطه من شاشة العرض إلى مقاعد المتفرجين ثم هي تتشابك وتتقاطع عبر أولئك المشاهدين إلى جمهور أوسع في الشارع والمصنع والمدرسة .

ومن ثم تصبح جزءاً من مكونات التنسج الاجتماعي والثقافي لا يمكن فصله أو تجاهله . وهنا نتترح صياغة بسيطة لأسلوب لحص الظاهرة تتمثل في المحاور التالية :

- ١ - سلوكيات المدون وظواهر العنف .
- ٢ - أشكال العنف (الاجتماعي والسياسي) .
- ٣ - التركيبة الاجتماعية والسلوكية للشرير .
- ٤ - هل العنف مكون أصيل للشخصية المدونة ؟
- ٥ - مدى ارتباط عنف الشاشة والواقع ؟
- ٦ - السينما المصرية واستثمارات العنف .

فاصل الأسود

ولست أبغض شيئاً كما أبغض لقاء الدروس في الومظ والأرشاد وتبنيته الفالطين وإيضاف التالمين وتعليق الدين لا يلقى فيهم التحليل ولا التلير .

وأنا ، مع ذلك ، مضطر إلى هذا أشد الاضطراب ، أراه واجبا تفرضه السوطية الصاعدة ، وتفرضه الكرامة الإنسانية ، ويفرضه الحرص على ألا تتعرض مصر للأخطار العنيفة قبل أبنائها .

طه حسين
من كتاب : للمليون في الأرض

لا يكاد الفيلم المصري أن يغلو من شخصية الشرير ، ذلك لأن الذاكرة لا تجود علينا بفيلم واحد لا نرى من بين أبطاله مثلاً أو أكثر لأدوار الشر .

فشخصية البطل الشرير هي الطرف المقابل لشخصية البطل الطيب . لها وجهان لعملة واحدة ، لا يمكن رؤية أحدهما متفصلاً بذاته أو بمعزل عن الآخر ، لأنها قطبا الصراع في ثنائية الخير والشر التي تدور في فلكها معظم الأفلام المصرية بل قد لا نعالق إذا قلنا إن شخصية الشرير في الأفلام المصرية المعاصرة صارت تكتسب أبعاداً جميلية ، وترتاد أفاقاً لا تكن مطروقة من قبل عبي - في المقابل - تكتسب

والغنائم تاركين من خلفهم الدمار والموت والاضلاع فوق أرض المعركة لم يكن بينهم قبول قربان من غزيتهم كما أن أحدا منهم لا يفكر في تقديم صلاة للشكر بعد الانتصار لكن سلوك العدوان من أجل مزيد من الثروة (الغنائم) ومن أجل النساء (السياس) ومن أجل مصادر الطاقة والعمل الرخيص (الأسرى) .

ومجلة العنف مستمرة ولم تتوقف عن الدوران عبر أجيال التاريخ .

ب - العنف ظاهرة سلوك مرضي .

لا يد وأن تنفق بداية على أن علامة العنف أو الجحيم إلى أساليب العدوان أو القهر ، هي شكلا ونفسا مرضيا (باثولوجيا) لسلوكيات الأفراد والمجتمعات .

الفتنة من علم أروق يافيا

كما أن ظاهرة السلوك العدواني في شكلها العام هي أبسط مظاهر التعبير المباشر الذي يمارسه البشر كترجمة لشعور العدواة تجاه بعضهم البعض .

وكما هي ظاهرة اجتماعية فإن سلوكيات العدوان تتراوح من شخص إلى آخر . ومن مجتمع إلى غيره من المجتمعات . بل ومن حقبة تاريخية إلى أخرى . وذلك تبعا للظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وعوامل التنشئة الاجتماعية ، وغيرها من عوامل البيئة الثقافية ... الخ .

ومن المؤكد أن السلوك العدواني لدى البشر يعبر عن نفسه بوضوح منذ اللحظة التي يتم فيها انتقال الأحاسيس بالعدواة (الظلم) من منطقة اللاشعور إلى منطقة الشعور .

وهو ما يمكن تبينه بزيادة الفطاة عن القسم الذي كان يصرى المارد الجبار جيسا لسنوات طويلة من الكبت والقهر والمماناة .

إن تعرض الفرد للخوف المباشر أو غير المباشر ، سواء كان هذا الخوف حقيقيا أو متوهما كما أن وقوع الأذى المباشر ، أو القهر ، أو حتى توهيم ذلك يصبح بدوره عامل مباشر وأساسيا في إطلاق ذلك المارد من عقالة . كما أن التفاعل أو الامتناع أو التحقير أو تعذيب الحركة ، أو التحيز أو الأحياط هي : أيضا من جملة تلك الأسباب ويضاف إلى ذلك أنها عوامل تدخل في نطاق المواجهات اليومية للتفاعل البشري في الشارع - المنزل - مكان العمل ... الخ) كما أن القلق أو التوتر المستمر ولو بدرجة قليلة ، حل لتسوى القهرى أو الجماعى ، وعدم توفر الإحساس بالأمان الشخصي أو الاستقرار الاجتماعى أيضا من ضمن تلك المسببات التي تزيد من مياح موجة الإرباب والعنف وتحفز بشكل متزايد وعنيف نحو مزيد من سلوكيات العدوان كما أن الحرمان المستمر من الإحتياجات المعنوية والاجتماعية ، أو التهديد بذلك من شأنه خلق حالة من القلق والتوتر ، ويستثمر معها الإنسان حالة تهديد مستمر ويكأنه يعيش حالة عدوان دائم



ذلك أن مصر قد هيرت لسانها الذي به تنطق أكثر من مرة . فعندما وقعت مصر تحت الحكم (اليوناني - روماني) تخلت عن لغتها الهبر وهيلينية وإستبتت ما يعرف باللغة القبطية ثم تراجعت اللغة القبطية لتصبح مقصورة على رهبان الأديرة ، ولغة لخداس الكنائس الأرثوذكسية . وأصبح الشارع المصرى مكانا رجا - بعد ذلك - للغة العربية عقب مقدم عمرو بن العاص .

ومصر قد هيرت من عقيدتها الدينية أيضا ، بالقدر نفسه . فلقد عرفت مصر القديسة المبدية من الآلهة المحلية ، ثم وحدهم في عبادة (أسمون) ، ثم أضيفت معه (رع) في المعبود (أمون - رع) . وهي - أيضا - لعبت دورا في عبادة الإله الواحد عند ظهور أول دعوة للتوحيد على يد اختاتون ، وبعد هزيمة الاختاتون عادت مصر مرة أخرى إلى معبودها القديم وظلت كذلك حتى جاءتها بشارة المسيح فأصبحت مصر مقفلا هاما ورويسيا لثروات المسيح الصريح . ومرة أخرى تدخل مصر إلى رحاب دين جديد ، بل وتصبح مصر من بعده مناراته ومركز دعوته وذلك بعد أن اعتنق السواد الأعظم من سكانها عقيدة الإسلام . وهي - أيضا - لعبت دورا في الدين من مذهب أهل السنة إلى المذهب الشيعى بعد دخول جيش (جوهر الصافى) وطوال حكم الفاطميين . ثم عادت مرة أخرى إلى مذهب أهل السنة باليسر والبساطة (ودون أن يتناطح في ذلك شتاتان كما ورد على لسان ابن عباس) .

فهذا التجانس والتجسس هو أبرز صفات المصريين طوال تاريخهم . ولا يغفل لنا ذلك التاريخ والواقع واحدة تروى مقتل الآلاف أو المئات أو حتى الأحاد كمحوريات عنف ديني أو اجتماعي بل كانت مصر قادرة دائما على تذيب كل ما أعترض سيلها من مفكلات ، وإذابة كل من حاول أن يهد أمهاتها سبيل التطور أو الحياة ، ثم إعادة الفرائز ذلك في نسج متماسك

وأخيرا فإن خلق المجاهات اجتماعية على مستوى السلوك ذات معنى سلبى مثل التصيب العرقى والدينى والسياسى . الخ تزيد من شحنة القلق والتوتر الاجتماعى والفردى معا . وهذا بدوره يقود إلى مزيد من سلوكيات العدواة وعماصات العنف والعدوان .

أنواع العنف :

برغم تشابه مظاهر السلوك العدواني وظواهر العنف الدموى فإنه يجب علينا تحديد العلامات الفارقة بين مظاهر العنف الذى نعرفها . وربما كان من الأجوب أن تبدأ بطرح سؤال جوهرى نستطيع من خلال الإجابة عليه أن نحصر ونحدد أنواع العنف المرغوة .

وسألنا ، هل التحول التالى
مَنْ ؟ .. ضد .. مَنْ ؟ ..

والعنف هنا كما يبدو من طريقة صياغة السؤال - كما لو كان رسالة اجتماعية تنتقل بين طرفين ، مرسل ومستقبل . وإن كان مضمون الرسالة واضحا للجميع .

فإذا مارس الناس سلوكيات العدوان فيما بين أنفسهم بعض النظر - مؤقتا - عن مواقفهم علوا أو هبوطا فوق درجات السلم الاجتماعى ، أو اختلاف وتعدد مناهجهم الفكرية أو عقائدهم الدينية والسياسية فإن ذلك النوع من سلوكيات العدوان سوف تطلق عليه تعريف العنف الاجتماعى إذا إذا توجه تأثير العنف ناحية الآخرين ، خارج نطاق المجموعة الاجتماعية فهو عرف هذه الدراسة عنف سياسى وإن كانت هذه النقطة بالذات قابلة لكثير من النقص والدراسة .

د - هل العنف مكون أصيل للشخصية المصرية ؟

لا شك أن مصر عبر تاريخها الطويل لم تعرف قبياً أو سلوكا عدوانيا مثالا نراه الآن . وهو ما سوف نمود إليه في نقطة لاحقة .

عرضها بضعة مرات في اليوم الواحد في عدة مدن ، داخل عشرات من دور العرض ، أمام مئات الآلاف من المشاهدين . فتحدث فيهم الشاعر نفسه وورد الأفعال ، ويزدات القدر تقريبا ، بل بذات الكيفية .

وأفلام العنف والشر في السينما المصرية قديمة قدم الفيلم المصري ذاته وهي - أيضا - كثيرة بشكل يدعو للانعقاد .

C شخصية الشرير

سبق أن وصفنا تلك الشخصيات بأنها الطرف الثاني لثنائية الخير والشر التي يقوم عليها بناء الفيلم المصري . وأنه لا يكاد يجلو فيلم من تواجدها حتى صار من الممكن أن نصفها بأنها المنصر الأساسي والثابت في تركيبة الفيلم .

ولقد خلقت السينما المصرية فئة من الممثلين والمشائات اللذين نيط بهم أداء أدوار الشر على الشاشة المصرية ، وكذلك تمثل مشاهد العنف والسلوك العدواني . وكان وجودهم وطريقة أدائهم اللجوء كأطراف قبيحة وشرسة وذات مسلك عدواني ضد بقية شخصيات الفيلم علامة مميزة على طبيعة الموضوع .

بل إن الأمر تطور - فيها بعد - على نحو أكثر تحليدا حيث صارت هذه الشخصيات تشكل جزءا جوهريا في طبيعة التعامل مع فوق الجمهور وتحريك نزاعه وتحلق الجماهعات وبعديانية واجتماعية لديه . ويتزايد نجاح تلك التوليفة الفنية حيث صارت بعض الشخصيات الشريرة ذات قوة جذب جماهيري واسع حتى صارت ظاهرة ملته . وقامت أجهزة الدعاية التابعة لعناصر الشجون بصياغة شعارات جذابة تزيد من شعبية أولئك النجوم وتضاعف من قوة سحرهم الجماهيري . ودخل في قاموس المرفة السينمائية عبارات مثل (وحش الشاشة) وملك الترسو . . . (الخ) ولقد تماثلت على هذه الأدوار أجيال مختلفة من الممثلين العظام تنجسة إبراهيم - زوزو نبيل - زوزو ماضي - زوزو حمدي الحكيم - نولا عدسلي . . الخ ومن الرجال زكي رستم - إسماعيل روستي - عبيد العزيز - خليل - محمود المليجي - فريد شوقي . . (الخ) .

غير أن طبيعة القصص السينمائية المعروضة ومساحة الصراع الدائر بداخلها ، وقوانين الرقابة والظروف السياسية وكذا مشكلات الواقع المصري والحراك الاجتماعي . . الخ كلها قد لعبت دورا هاما في تشكيل مجريات الأمور داخل أفلامها السينمائية المصرية . وسوف نلاحظ أن شخصية الشرير ونواحيات السلوك العدواني الذي تمارسه يتراجع بتدوينا من حيث حجم الشر ونوعه وطريقة السلوك تبعا للمناخ السائد في المجتمع . وكذا جولة العوامل السابق الإشارة إليها .

وهي في أفلام الأربعينيات تدور داخل نطاق ضيق وبجالات محدودة . والشرير في أفلام تلك



وهذا الممثل الذي يقتل عمته وأطفالها دون سبب ، وفلك الحلاف الأحمر بين أفراد أسرة حول سر كس من ملح الطعام والذي ينهى بصرع ثلاثة أفراد و . . . الخ .

ورغم كثرة حوادث العنف الدعوى الأحمر فتحن لا تنرى التوسع في ذكر تفصيلات يعرف القاري الكثير عنها . ولكن لا بأس أن نشير إلى مثال واحد مازال صدها ماثلا في كل الأذهان ، يوم أن فصل الحفيظ (عروس) بشركة العبد للمقاولات ، بغير الطريق التأديبي . ولما كسب الدعوى القضائية عجز عن تنفيذ الحكم الصادر من المحكمة . . .

فما كان منه إلا أن أفرغ رصاص مسدس في صدره ثلاثة من مديري الشركة إذ أن نحن بصدق ظاهرة واضحة ومحددة لحالة يسود بها العنف والسلوك العدواني والشعور بالمداوة .

٢ - أفلام العنف وشخصية الشرير في الفيلم المصري .

إن الفن والأدب . وسائل أنواع الإبداع الفني هي نتاج مرحلة اجتماعية معينة وظروف وملابسات معيشية خاصة .

وكما يتأثر الفن والإبداع العقلي بشكل عام ، يجمعل المحصلة التي تشكل تيارات الفعل ، ورد الفعل وعمليات التفاعل في عقل المؤلف كصدى لما يعيشه أو يعيشه من ظروف وقضايا ومشكلات ، فإنه وبالتدور نفسه يؤثر فيها حوله من أفراد داخل البناء الاجتماعي . وهذه العلاقة التبادلية بين المبدع والمتلقي لا تحتاج منا إلى دليل .

ولأن الفن السينمائي هو أهم وأخطر وسائل الاتصال جميعا في عالمنا المعاصر . فإن تأثيراته على المشاهد لا بد وأن تخضع للنواظير المثالية . ذلك أن القلعة الواحدة من شريط الفيلم يتكرر

ومتماثل بطريقة الأيوب المفتوح ، وليس الصدوق المغلق .

هـ - عطف الشارع للمصري . . . إلى أين ؟

لا يكاد يمر يوم دون أن نطلع علينا الصحف بسيل من الأحداث الكابوسية المروعة . حتى بات الأمر عند البعض أشبه بوجبة يومية لا تخلو من المشبهات .

غير أن خروج أحداث الموت الدعوى والمارسات العدوانية إلى نطاق الحمرات مثل قتل الأبناء لأبنائهم أو العكس وغيرها من الأحداث التي هي ضد منطق الطبيعة وتعاليم الأديان وموروثات وتيم ذلك الشعب في تاريخه الطويل هو أمر أكثر من عاجل وأكثر من هام .

والنفس البشرية لا يمكن أن تقبل أو تصدق على أي مستوى أن تقوم سيدة غاضلة تعمل بالتدريس في أحد مدارس منطقة الأميرية ، لبراعم صغرية من أطفالنا والتي كانت قد أرسلت لبيتها الصغيرة لشراء بضعة أرغفة من الخبز ولما حضرت الطفلة بعد أكثر من ساعتين خالية الرأس ، عما أثار إلى كانت تعد طعام الغذاء للأسرة بالخيط . وما كان من هذه الأم التي أرادت أن تعاقب الطفلة فقلقتها بشيء كان في متناول يدها . ولم تفت إلا على منظر السكين مفروسة في صدر طفلتها فأي مأساة تلك التي تجعل من طفلة في ريعها الثمين تدفع حياتها بحرصنة هكذا ، ضحية لظاير الخبز ؟

وأي منطق ذلك الذي يقول إن مشاهدة كلابية مما تحدث في بلدنا وفي كل مكان في العالم ، كانت تدور في جراح أسفل أحد عمارات منطقة (سیدی جابر) الإسكندرية طرفها الأول مليونير ومهندس استثماري فأسادت سابقا بالجامعة وطرفها الثاني شاب صغير يدرس في كلية التجارة وتنتهي مكدًا بأن يفرس المهندس نصل سكنيه الحاد في صدر الطالب ليرديه تبيلا ؟

الفترة نراه دالاً أبداً إما رئيساً في عصبة أو عضواً بها أو بلا وظيفة محددة . وهي عصبة حشة ، رغم أنها تتاجر في المخدرات أو تعمل على تهريبها (فيلم قطار الليل) أو هي تزور العملة أو هي تشكيل عصبا بلا نشاط محدد ؟!! (قلبي دليل) .

ويل يات مألوفاً لدى المشاهد رؤية أفراد العصبة داخل وكدهم التقليدي يذخر بالكثير من البراميل الفارغة وأطنان السيارات وبعض الصناديق الفارغة وأكوام من قش الأرز وكلها أشياء لا تفهم سر تواجدها داخل ذلك الوكر الكرتوني . وإن كنا ندرك - بعد قليل - أن الغائلة الوحيدة - منها هي خدمة مشاهد الحركة والصدام بين البطل الخبير وأفراد العصبة والذي يتهاون تحت قبضته الفولاذية بعد أن اتهم عليهم غلولهم أو مكتمهم الحصين لحظة لمهم الورق أو استمالهم الحمر .

ولأن مناخ الأربعينات في مصر كان أشبه بالبحر الزاهر بكل أنواع الحركة السياسية والوطنية فإن أصحاب المصالح من مثل القوى الاجتماعية السائدة في تلك الفترة كانوا يدركون أهمية السينما في تسهيل السهولة على مخاطبة الجماهير الواسعة وسحرها الغامض في التأثير على جموع المشاهدين .

ولقد كانت تلك القوى تركي من اشتعال الصراع داخل شريط الفيلم فقط ١٢ طلقاً أن النهاية وإنما معروفة سلفاً . وهي انتصار الخير على الشر . وحيث نرى البطل دائماً في لحظة النهاية وهو قد تأبط ذراع البطلة وسط كومة من الحسان والراقصات وحيث يأتي صوت مغنية تردد مقاطع تلك الأغنية الأبدية « أخطرني .. يا حلوة .. يا زينة .. يا وردة من جوه جنيته » .

والاحصائية التالية توضح طبيعة ونوعية الأفراح الذي يدور داخل الفيلم المصري خلال موسم (٤٥ - ٤٦) :

عدد الأفلام	موضوع الفيلم
٩	قضايا تم التفرير بين
٤	حوادث اغتصاب
٣	خيانات زوجية
٣	حوادث انتحار
٢	عناوالت انتحار
٢	حالات جنون
٢٢	المجموع

وهذا المجموع من أشرطة السينما يمثل نسبة (٤٤٪) من مجسمة الإنتاج السينمائي حيث كانت علة ما أنتجته ستوديوهات القاهرة في ذلك العام هو عدد (٥٢) ليلاً فقط .

ورغم النمو الواضح في جملة الأفلام المثلثة لشوحيات السلوك العدواني حتى صار بعضها عفوفاً لدى المشاهد من قبل نهاده إلى دور العرض . فإن الأغلبية الساحقة من الأفلام المصروية لم تحاول الاقتراب من نموذج الواقع أو



لقطة من فيلم أرواح ياخي

وسوف نرى بعضاً من أعماله تعتمد الهياكل العنيفة والدموية .

فهو يكتب « دماء الكروان » ومن قبله شجرة البؤس . ثم يدلع للبطلة يكتبه القند الذي صاخرته السلطات - آنذاك - (الملبس في الأرض) . وهو في كل ذلك يوبك ما كانت تروج به مصر من غلبان شهي جبار ، بعد إقالة وزارة الوفد في أكتوبر سنة ١٩٤٤ .

وكان الاعتداء على المستور يستمر ويتزايد . والغلاء يمسك بخناق الشعب . وتقضي فرص العمل أمام المواطنين .

وتنتشر بينهم البطالة وترتفع الأسعار بشك جنون وكانت القوى الاجتماعية لا تجد نفسها قنوات صحيحة للتعبير . فالأفراح مكممة في ظل الأحكام العرفية الجائرة وأعيد تقسيم العوائل الانتخابية بهدف إسقاط مرشحي القوى الشعبية ثم أجريت الانتخابات التي قاطعتها جموع المواطنين لمعلمهم يتزعمها . كل ذلك جعل الشعب في حالة من السخط والتمرد .

والنص التالي يفسر كثيراً ما كانت عليه الأحوال في تلك الفترة « وتتضافر الأسباب لتشهد مصر » .

المن خلافاً لفرصة عصية من فترات إفئاد الأمن والاستقرار . . وكان هناك من الإحباط النفسي الناتج من الفشل في تحقيق المطالب الوطنية . . إلى أن يقول كان من المحتم أن يمنع ذلك عمل الوزارة في تلك المرحلة ، وتكنفي الإشارة في هذا المجال ، إلى أن رئيسين من أربعة رؤساء للوزارة في تلك المرحلة قد اغتيلوا أحد ماهر ٢٨ فبراير ١٩٤٥ . محمود فهمي النقراشي ٢٨ ديسمبر ١٩٤٨ ، وأن وزرايين على الأقل - من الوزراء الست في تلك المرحلة (النقراشي الأول وصديقي الثالثة قد استقالوا لأسباب تتعلق بأمن » .

أحداث الناس اليرمية . كما يجب ألا نجل أثر السينما المولودية على تركيبة الفيلم المصري ، وإن كان هذا قد يجرنا إلى حديث آخر يمكن مناقشته على حدة .

وليس معنى ذلك تجاهل قلة محدودة من الأفلام حاولت أن تتعرض بإخلاص لبعض مشكلات الحياة المصرية . والاحصائية التالية تلقي بعضاً من الضوء على طبيعة سوق الفيلم المصري الذي خلق ذوقاً ونمطاً استهلاكياً لدى جمهوره ليس فقط من خلال رموز الخير والطيبة ولكن من خلال تكريس البطل الشرير أيضاً . ففي خلال عامي ٤٥ / ٤٦ ، يلعب الفنان محمود الملقب وحده بأداء عشرة أدوار على النحو التالي :-

عدد الأفلام	نوعية دور الشرير
١	شرير يستسلم لأغراء زوجية صديقه
١	شرير يحتال ببيت الأموال
١	الابن البكر لأحد الباشوات تخذله زوجته مع أخيه
١	ممثل شرير يقتل زميله بسبب الغيرة
١	محتال يفر بالفتيات
١	محتال يستغل ثروة متاة
١	ابن يئاس يحاول قتل أخوته بسبب الطمع
١	زعيم لعصابة من المجرمين
١	أرستقراطي يفر بفتاة ثم يقتلها
١	صديق يحاول ابتزاز صديق

وهل الصعيد الآخر كان الإنتاج الأمل والروائي أكثر نقاشاً والتسلطاً مع ما كان يروج به الشارع السياسي آنذاك . وسوف نجد مفكراً مثل الدكتور (طه حسين) يضمن أعماله نداءات التحفيز للمستمر من ذلك الخطر الداهم والمشر بالكالسة نتيجة للفوارق الاجتماعية الكبيرة .



تاريخي
فيلم أوزاق يفتن

● مرحلة جديدة .. وعنف جديد

ما أن تركت الحمسينات على الانتباه حتى يفاجئنا المخرج (هنري بركات) بعمله المعزج والمقتنصاً (مداه الكروان) ١٩٥٩. ثم يعود ليقدم شكلاً أنسر من أشكال العنف في قلب الجريمة السياسية فيلم (في بيتنا رجل) وللمعزج من وقائع حقيقية لأحداث افتيالي (آمين عثمان) وهروب القاتل حسين توليق.

ثم يشارك (صالح أبو سيف) بفيلمه الهام (بداية وبداية) ١٩٦٠. والمختزوع من نص أيدي للاستاذ (نجيب محفوظ) حيث ترى كيف يهبط الفكر حصار حلقته حول أسرة بسيطة ترقى حالها، غير أن المصير التمس كان بانتظار الجميع (فحسن أبو الروس) الابن الأكبر نراه قبل النهاية مصاباً بنزف معطراً من قبل الشرطة. (و-حسين) الذي ظن نفسه متجاة من الفقر بعد أن تخرج ضابطاً في الجيش تطارده هو أيضاً القضية والمآر بعد سقوط أخته نيسة التي كانت غده دائماً بالقود سواء من حرفة الحياة أو عملها في النهاية كئي في ولا يجد مكاناً للمهرب سوى بالاتجار بعد أن يصدر حكم الإعدام على أخته الممثلة. وهكذا ينتهي الجميع إلى أي السجن أو إلى الضيق والمجهول أو الموت والقتل.

وتواصل السلسلة حيث يقدم (حسن الإمام) بتقديم فيلم زقاق الملوك المختزوع من رواية نجيب محفوظ وذاذات النهاية الفاتمة، حيث يفقد (عباس الحلوي) حياته على يد أحد جنود الاحتلال السكاري. وتصل موجة الأفلام في تلك الفترة إلى مدى لم نبلغه من قبل بفيلم (المنع والكلاب) إخراج الأستاذ (كمال الشيخ) وهي نص أيدي مانتون من رواية الأستاذ (نجيب محفوظ) والذي يستحق منا دراسة تفصيلية لاستخدامه لرموز الشر والعنف في أعمال الرواية. سوف نطرحها للداري في غير هذه الدراسة - وفي فيلم المنع والكلاب نرى خروجاً للعنف والشر مثلاً في (سيد مهرا) والذي يسرع في أدائه الأستاذ شكري

سرحان. غير أن تلك الشر الذي يمثل لا يتناول وحجم الشر الذي كان يتهده شخصياً أو يلف حوله من ثانيا علاقته بالمجتمع. مع عدم تجاهله للفروق التي جعلت منه مطاردًا. بينما الآخرون يتعمون بالهدوء والثروة والاحترام. وهكذا تنتهي حياة (سيد مهرا) على ذلك النحو العنيف والمروع.

وهي إحدى الأعمال الروائية القليلة التي تحاول أن تعود بالعنف لأسبابه الحقيقية، وإن كان سبق ذلك الفيلم عمل آخر على أقل ثقل هو فيلم (جملوني جرمًا) من مخرج عاطف سالم.

٣ - السينما واستمرارات العنف

عندما يدير العمل الفني كل القيم والمعايير الجمالية والفنية تحت مظلة ظروف الإنتاج أو أي ظروف أخرى، كما يحدث الآن في السينما المصرية. فإن تلك الأفلام لا يتم تفرغها من عنواها الفكرى أو التعليمي فقط لكنها -أيضا- تفقد في المقام الأول شرط وجودها الفني كعمل إبداعي. وتصبح شيئا آخر. ثم تفقد وظائفها النفسية في التأثير على جمهور المشاهدين.

وهي عاجز - إذن - من أن تثير فينا أي قدر من الشفقة أو الحزن ولا نستطيع أن نحاسر من خلالها حالة التطهير واستعادة التوازن. ونحن لا نمك أي قدر من الشفقة أو التعاطف مع شخصوا. بل نتابعهم في لحظة جردت عن شروط الفيلم وعلى مسافة من التبايد لا تتبع لنا ادل عاطفة أو تفسير ونفهم لسوقهم أو مشكلاتهم.

وحى يفتق أصحاب تلك الأشهرسة السينمائية أكبر عائد ربحي في دورة رأس المال فهم يمسكون بخناق المخرج. ثم يفرغونه من كل من الأحداث الوهمية (حسة يندفون عليه بلا رقيب أو حساب جنسًا أو هربًا في اللفظ والصورة). لكن أسطر تلك المنح الجاتية على عقل ووجدان المشاهد. هي تلك الأحداث الغنية والمتخلقة. والتي تمجد أمام بصر المخرج التي تشبه إلى كرسية في قاعة العرض. وحسب أنفسه، مع ذلك الطوفان الكاسح من العنف والمجازر (دائرة الانتقام) (الدول) حب في زنزانات اللدباب، أوزاق يا دنيا، الشيطان يحط، ولا من شاف ولا من درى، السخافة، أسوار الدايغ. الخ) وغيرها من أفلام عهد السينمات السنوات الأولى من الثمانينات وإذا جاز لنا أن نصف تلك الأفلام الدهوية من العنف والجريمة بصفة مجردة، فهي تجري بلا هدف أو نظام. وكما يكون الطوفان كاسما بغير حدة، فهي كذلك. أحداث بلا طيب وبغير ريب من الماكى والخالص والرفا الأمين فتعده يتزلزل إلى مهوى الجريمة والعنف (حق لا يطير النخان - القول... الخ).

وأعمال كهذه لا تحقق فحرجها أي قدر من ترفيه الفكر والمشاعر أو السلوك. وإلى يكون

ذلك ويظلمهم الحيز نراه ذلك طريق البطل الشرير. وهذا الموضوع يستحق منا دراسة - كما أنها أفلام تصنف لجيرات المتخرج الإنسانية أي شه الفهم دروساً حقة في الجريمة والعدوان.

ونستطيع الآن أن نرصد للمائع الأساسية لتلك الأفلام على النحو الآتي.

١ - عتف مبالغ فيه. . . وخروج على المؤلف في تنفيذ مشهد العنف (بروز الأعمام وابتناق السلم كما في فيلم أوزاق يا دنيا وحب في الزنزانة).

٢ - كل الصراعات التي تدور بين أطراف الفيلم تمحوسا في النهاية مجموعة من طلاقات الرصاص أو تصل سكين حاد (مرزوقة)، القول، لا من شاف ولا من درى).

وهكذا يتخلص أصحاب السينما السينمائي لإهاء السباق في الفيلم بتلك النهاية الفاجعة.

٣ - يتم تصفية كل الشخصيات الشريرة قبل أن يتاح لها الدفاع عن نفسها أو التحقن من مدى سطوها وكل هذه التصفيات القضائية تتم على نحو مروع.

٤ - جميع هذه الأفلام تدور في نطاق ما يمكن تسببه تجاوزاً بالعنف الاجتماعي الشكل فقط دون تعمق في أسباب الظاهرة بل إن بعض تلك الأفلام تحاول تغليف ذلك العنف بظهر حاد وسراويل حتى تبدو وكأنها من أفلام العنف السياسي. وفي هذه المنطقة بالذات علينا أن نقرر أن الفكر الذي يحاول أن يفسر أو اكتساب بعداً فكرياً أكثر ما يستحق، ربما كان هو نفسه الذي يكشف لنا دون قصد ليس فقط سوءة أن أصحاب الفيلم. بل براسطحية السيناريو.

فلا يكفي أن يقول أحد أبطال الفيلم شيئاً حول الجثة الفاسدة أو قراخ الجمعية. لكي يصح الفيلم سياسياً.

٥ - جميع هذه الأفلام تتجاهل الواقع الاجتماعي في أغلب الأحوال. أو تفت صامتة في كل الأحوال. ثم هي تصف المالحش النسبي الذي يفصل الخير من الشر حتى بات كل منها حلقاً بالأخر.

٦ - التركيز على لمط البطل السينمائي الفرد الذي يقود الصراع وحده عبر الفيلم. وهو بطل من نوعية عاصمة شديدة الظفر شديدة الخصومة.

ومن هنا لابد لنا أن نفرق جيداً بين نوع من الأفلام يكون فيه العنف والسلوك العدواني جزءاً أصيلاً من تسج الدراما السينمائية، ونوعية أخرى من أسئلة السينما يكون العنف فيها مجرد هبة جمانية فتح للمشاهد لكي يواصل جلوسه على كرسى المرعش السينمائي. حيث يكون العنف في الأولى صيحة تنبيه وتحذير بينما يكون في الثانية أجرة من التحدير.

ناريان

شعر

عبد المصم رمضان



وربما أجهلُ
أن البحر ناريان
أن الأرض غيمة لها اسمها
وأن رسفها الأبيض كالأور
أن إبطها كتيسة ،
وغيمة ،
وأنه استراب حيناً همت
واستراب حيناً توقف الجعير
والحشائش الخضراء
والحنطة
عن صمودها
وأن شعرها النائم
ديارون
يحملون عن دمي صحيفة الأحزان
أن طيرها يطلع من أنسجة القضاء
جائلاً كالورق الأليف
مجهداً كساحل
أن الشجر الصاعد في الساقين
ليس شجر التارنج
ليس التوت
ليس الحرت الطائف في حدائق السماء
أما بسيطة كشارع أبيض
رطبة كلفه بيضاء
داخلية
مثل صباح الخير
داخلية مثل اسمها
أو ربما
وداخلية مثل حروف جسمها



رفاعة الطهطاوى

هو الشيخ حسن المطار [١١٨٠ هـ - ١٢٥١ هـ ١٧٦٦ - ١٨٣٥ م] ذلك الذى أوصله العلم إلى كرسى مشيخة الأزهر ، وأوصله استنارته إلى إدراك ما فى الحضارة الأوربية القادمة مع عليها الحملة الفرنسية من أسباب للفورة العلمية تتطلب من الأمة أن تنهض وترتقى ، سالكة سبيل التغيير واليقظة والتجديد .. وكما كان للشيخ المطار عند الطهطاوى - التلميذ - مكانة خاصة ، كان للتلميذ - الطهطاوى - مكان متميز عند الشيخ المطار ! .. بل لقد استمرت هذه التلمذة الفكرية حتى بعد أن أصبح الطهطاوى واحدا من الشيوخ فى الأزهر الشريف ، إذ كانا يشتركان فى مطالعة الكتب والغربية التى لا تتداولها أيدي الشيوخ ! ..

وبعد عامين من التدريس فى الأزهر [١٨٢٢ - ١٨٢٤ م] دخل الطهطاوى سلك الوظائف والمهنة واعظا وإماما فى الجيش .. فلما كانت سنة ١٨٢٦ م طلب محمد على باشا من شيخ الأزهر الشيخ حسن المطار ترشيح شيخ يتولى الإمامة الدينية لأكبر بعثات مصر العلمية المسافرة إلى باريس ، فرشح المطار لتلميذه رفاعة ، وأوصاه أن يكتب مشاهداته فى باريس ،

د. محمد عماره

فى ذلك العصر ، فى الفقه والنحو وفنون المعقول والمقول ! ..

وفى السادسة عشرة من عمره [١٨١٧ م ١٢٣٢ هـ] ركب النيل إلى القاهرة ، فى رحلة شاقة ، استغرقت أسبوعين ، ليكتشف بالأزهر الشريف ، وفيه ظهرت أمارات نجاته ، تلك النجاة التى أعانته على اقام التحصيل السريع ، فتخرج من الأزهر بعد ست سنوات - ١٨٢١ م - وانتقل من موقع الطالب إلى مكان للمدرس فى نفس المعهد العتيق ! .. لقد تلمذ الطهطاوى ، بالأزهر ، على شيخ أجلاء كثيرين : الشيخ الفضال ، والشيخ حسن القوسى ، والشيخ البخارى ، والشيخ البنا ، والشيخ الدمهورى ، والشيخ محمد حيش ، والشيخ البيجورى ، والشيخ أحمد الدهوجى الخ .. الخ .. ثم أصبح واحدا من هؤلاء الشيوخ .. لكن أبرز شيوخه وأكثرهم تأثيرا على فكره وعقله كان

هو رفاعة بن بدوى بن على بن محمد بن على بن رافع .. يتصل نسبه ، لأبيه ، بالحسين بن على بن أبى طالب ، رضى الله عنهما .. ولأبيه بـ «الحزرج» - من الأنصار - ..

وكان مولده بمدينة «طهطا» ، بمحافظة «سوهاج» ، بصعيد مصر فى ١٥ أكتوبر سنة ١٨٠١ م (٧ جمادى الثانية سنة ١٢١٦ هـ) فى ذات اليوم الذى جلت فيه حلة بونابرت عن الديار المصرية ! ..

وبسبب الإصلاحات الاقتصادية التى انجزتها حكومة محمد على باشا [١٧٦٩ - ١٨٤٩ م] فقدت أسرة الطهطاوى امتيازات «الانترام» - شكل الاستغلال الإقطاعى الزراعى الذى ساد حتى ذلك التاريخ - الأمر الذى اضطر والده إلى التزوج عن طهطا سنة ١٨١٣ م ، عندما كان رفاعة فى الثانية عشرة من عمره ، فأقام بمصر قرى ، بالصعيد ، طالبا العيش لأسرته ، ومهتبا لولده السبيل لحفظ القرآن الكريم .. وعندما انتقل الوالد إلى جوار ربه عاد رفاعة إلى «طهطا» ليواصل نشأته فى كفالة بيت من بيوت العلم هو بيت أخواله - آل الأنصارى - .. حيث تعلم على علماء هذا البيت والمترن - التى كانت متداولة

ليقدم الأبناء أمته كتابها في أدب الرحلات كما فعل من قبل ابن بطوطة وابن جبير ..

ومنذ إقلاع الباعرة بطلاب البعثة ، ومعهم رفاضة - من الاسكندرية في ٦ رمضان سنة ١٧٤١ هـ - ٢٤ إبريل سنة ١٨٢٦ م - شرع الشيخ في تعلم اللغة الفرنسية ، فأبى بذلك عن طموحه لما هو أكثر من إمامة البعثة في الصلاة وتعليمها أمور الدين ، وفي باريس واصل دراسة الفرنسية ، فانتفع من غصصاته ، التي لم تتعد ٢٥٠ قرشاً ، أثمن الكتب والدروس ، مركزاً على إجابة القراءة والفهم ، كي يترجم إلى العربية التي كان يجيدها ، علوم الحضارة الأوربية التي تألفت في الفكر الفرنسي في ذلك التاريخ . وعندما لفتت مبادرته هذه أنظار المشرفين على البعثة ، فكتبوا عنها إلى الحكومة المصرية قررت إضافته إلى أعضاء البعثة ، كمدارس ، فضلاً عن إمامته لها في أمور الدين ..

وبعد عشرين شهراً - في ٢٨ فبراير - أول مارس سنة ١٨٢٨ م - اجتاز الطهطاوي ، بنجاح ، أول امتحان ، وقرر أن يتخصص في الترجمة من الفرنسية إلى العربية ، بل وأتجز ترجمة كتاب [مبادئ العلوم المدنية] وتفقيا لمصر وسورية ، وأرسلها للحكومة المصرية ليطلبها في مطبعة بولاق .. ومنذ ذلك التاريخ قرر رفاضة أن يفيض في حياة أمته بهذا العلم الذي لمعه الترجمون في العصر عباسي ، فهو يريد تجديد فكر الأمة وحياتها بإثارة الفكر الحضاري الفرنسي لعقول أبنائها ، كما فتح الترجمون الأوائل نوافذ للعقل العربي الإسلامي على مختلف الحضارات .. لقد تعلم في باريس عمل عليه أجلاء ، منهم جومارة وسلفستري دي سامي ودكوسان دي برسفله .. الخ .. الخ .. وقرأ لأعلام بارزين ، من مثل : مونتسكيو وديان جاك روسو .. الخ .. الخ .. وترجم ، قبل أن يعود إلى مصر سنة ١٨٣١ م ١٢٤٧ هـ ، أكثر من اثني عشر نصاً فرنسياً ، ما بين رسالة ومقالة وكتاب ، كما ألف كتابه الفذ [تلخيص الإبريز في تلخيص باريز] في صورة بحث اجتاز به الامتحان النهائي الذي عقد في ١٩ أكتوبر سنة ١٩٣٠ م ، وهو الكتاب الذي أراد به - كما قال أحد أساتذته - "أن يوظف أهل الإسلام ، ويدخل عندئذ الرغبة في المعارف المفيدة ، ويولد عندهم حبة تعلم التمدن الأنرجي ، والتترقى في صنائع

المعاش .. ! .. أما هو فقد سأل الله في مقدمته "أن يوظف به من نوم الغفلة سائر أيام الإسلام ، من عرب وعجم ، إنه سميع جيب ، وأقصد لا يجيب ! " .. وبعد عودة الطهطاوي إلى مصر ، قدم إلى أساتذته الشيخ حسن العطار كتابه هذا ، فقرطه ، وقدمه إلى محمد علي باشا ، الذي أصعب به ، وأمر بقراءة نسخه المخطوطة في قصوره وسراياته ، وبعد طبعه وترجمته في التركية وزعت نسخة على الدواوين والوجوه والأعيان ، وترتبت مطالعته في المدارس المصرية ، فكان بداية الرياسة لذلك الجهد الفكري العملاق الذي أيقظ به الطهطاوي الأمة ، ونقلها به من العصور المظلمة إلى أحقاب عصرها الحديث ..

ومن خلال المناصب العديدة التي تولاها الطهطاوي ، وبواسطة الأعمال الفكرية الكثيرة التي ترجمها أو أشرف على ترجمتها ، وكذلك المؤسسات التعليمية والمنابر الثقافية التي أنشأها أو أشرف عليها أو أسهم فيها ، من خلال كل هذه السبل والأدوات وسعت قدم الطهطاوي في النهضة الفكرية والتعليمية والتجديدية ، كرائد لأمة في العديد من الميادين ..

فيعد أن عمل مترجماً بمدرسة الطب واجهته مشكلة المصطلحات ، فنقب في تراثنا العلمي عنها حتى بعثها ، وعند اقتضاها كان يلجأ للعامة ، ثم كان يستعير المصطلحات الفرنسية إذا لم تسعفها العربية الفصحى ولا العامية ..

ثم كانت مدرسة الآلسن - التي قامت ، بناء على اقتراحه ، سنة ١٨٣٥ م ١٢٥١ هـ ، والتي أتمها وجامعة علي غرار ومدرسة اللغات الشرقية ؛ بإباريس ولتتبع بها أبناء الوطن ، ويستغنى بها عن السدخيل ، ولتقليل التغريب في بلاد أوربا .. كانت هذه المدرسة مع وقلم الترجمة الذي أنشأه سنة ١٨٤٦ م التالفتان اللتان أطل منها العقل العربي على الحضارة الأوربية بعد عزلة استمرت عدة قرون .. !

وفي ميدان البحث الوطني والقومي كان الطهطاوي رائداً بما أبدع من أنشيد وطنية ، وما نظم من قصائد سجلت انتصارات الجيش الوطني ضد الأتراك والأوربيين .. ويأول متحف للاثار الوطنية ، اقترحه وأقامه ، ليلفت نظر الأمة إلى عبقها الحضاري ، وليجعل لأثارها دوراً في شحن أجيالها الحاضرة بالكبرياء

المشروع ، كي تنفض لبلنا وتواجه التحديات ! ..

● وفي الصحافة ، تحول به [الوقائع المصرية] - رائلة الصحافة العربية - من نشرة تركية ركيكة تترجم للعربية ، إلى صحيفة عربية تترجم إلى التركية ، عنيا أشرف عليها سنة ١٨٤٢ م سنة ١٢٥٧ هـ .. كما أشرف على مجلة [روضة المدارس] التي صدرت سنة ١٨٧٠ م سنة ١٢٨٧ هـ فجعل أسرة تحريرها شبه ما تكون بالجمع العلمي الذي ضم أبرز العلماء في مختلف التخصصات .. هذا إلى [المجلة العسكرية] التي أصدرها بالعربية والفرنسية ، كدرية متخصصة للمعركين .. !

● وفي ميدان وصنع الرجال؛ دعي الطهطاوي تكوين أجيال ثلاث ، تعلموا منه ، ثم عملوا معه ، وقدموا للحركة الفكرية ، بواسطة مطبعة بولاق كنوزاً فكرية بلغ عدد كتبها أكثر من ألفي كتاب ، خلال أربعين عاماً فقط .. على حين لم تقدم مطابع الإمبراطورية العثمانية ، خلال قرن من الزمان - ١٧٦٨ - ١٨٣٠ م - سوى أربعين كتاباً ، أغلبها مشحونة وخرافات ! ..

● وفي التأليف انعطف الطهطاوي إلى ميادين كانت غريبة على المثقف والمفكر التقليدي يومئذ ، فكتب عن التمدن في الميادين العلمية ، زراعية وصناعية .. الخ .. الخ .. وفي التاريخ انتقل من لخط الحويلات ، إلى التاريخ لحضارة الأمة في تراثها بغيرها من الأمم والحضارات ، وكذلك فعل عندما كتب مؤرخاً للإسلام ودولته ورسوله عليه الصلاة والسلام .. !

إذاً فلما أن طهطاوي قد ترجم من الترسيل والجغرافيا ، وفي الطب ، والعلوم ، والقانون ، والهندسة ، وأيضاً في الأدب والشعر .. كما ألف في فنون شتى ، واتسمت مؤلفاته بالطابع الموسوعي ، وتجلت فيه نغز عصره من الترويج عن الفارز بالملم والتشجيع والاستعدادات .. وإذا فلما أن مؤلفاته ومترجماته قد تعدت الستة والعشرين ، وأن بعضها قد اشتمل على عدة مجلدات ، أدركنا حجم التأثير الريادي الذي أحدثه الرجل في هذا الميدان .

وبزيد من قيمة الطهطاوي ويؤكد عظمته التنبيه إلى أن الطريق الذي سلكه إلى النهضة والتجديد لم يكن ممهداً ، بل لقد

حفل بالعديد من العقيبات ، ولقيت الرجل عليه عن ومضاعب كانت كغلبة يبعث اليأس في نفسه من الإصلاح ! ..

ولقد عاصر الطهطاوى أربعة من حكام مصر الحديثة : محمد على باشا [١٧٦٩ - ١٨٤٩ م] وإبراهيم باشا [١٨٤٨ - ١٨٤٩ م] وعباس باشا الأول [١٨١٣ - ١٨٥٤ م] وسعيد باشا [١٨٢٢ - ١٨٦٣ م] وإسماعيل باشا [١٨٣٠ - ١٨٩٥] .. ورغم ملاحظاته الإنشائية لبعض التطبيقات في تجربة محمد على الإصلاحية إلا أن عهد محمد على ، بما شهد من تحولات عظيمة انتقلت بمصر من العصور المظلمة إلى العصر الحديث ، قد اتاح كل الفرص كي يحقق الطهطاوى الكثير مما في عقله وقلبه من طموح .. ولم يختلف الأمر في الشهور التي تسوّل الحكم فيها إبراهيم باشا .. لكن الأمر قد اختلف بعد تولّى عباس باشا الأول خديوية مصر في ٢٤ نوفمبر سنة ١٨٤٨ م (٢٧ ذى الحجة سنة ١٢٦٤ هـ) لقد كان عباس حفيداً لحمد على ، وليس ابنه لا مثل سعيد .. لكنه كان أكبر سناً من سعيد ، فسبقه إلى منصب الخديوية ، الأمر الذي كان موضع معارضة من كثير من رجالات الدولة الذين عضلوا مع محمد على .. وكان عباس نفسوراً من الانفتاح على الحضارة الأوروبية ، ومن ثم مجاباً لتبجح الرجال الذين يترؤّوا وصلوا في إطار هذا الانفتاح .. ثم إنه قد تسوّى السلطة في مرحلة الانكماش ، إن لم تكن التصفية ، لكثير من جوانب تجربة محمد على الإصلاحية ، ومن ثمّ لقد كان تولّيه السلطة إيذاناً بموقف عدائي من كثير من الكوادر الذين ظلّوا أركاناً للاستمرارية والإصلاح فيها تقدّم حكمه من عقود .. وهكذا بدأت متاعب الطهطاوى مع النظام الجديد ! .. لقد أمّضى عباس مدرسة الأسس ، وعطل الصفوف ، وخفض حجم المدارس والبيئات العلمية .. فما كان من الطهطاوى إلا أن أعاد طبع كتابه [تلخيص الإبريز في تلخيص باريز] ١٩ .. كموقف ضدّ هذا التحول الرجعي الذي يقوده عباس ، وعندما غضب عباس على الطهطاوى أزاله من مكانه البارز في جهاز الدولة ، وجرده من مناصبه ، ونفاه إلى السودان في صورة ناظر مدرسة ابتدائية ومعه كوكبة من أبرز علماء مصر ، تقوا هم الآخرون ، في صورة مدرسين في هذه المدرسة الابتدائية ١٩ ففضى رفاعة في منفا أربع سنوات [١٨٥٠ - ١٨٥٤ م] غالب



رفاعة الطهطاوى

فيها عوامل اليأس والحصول والإحباط .. لقد حاول الحرب من المنفى ، فلما عز عليه ذلك تغلب على صليبات واقعه بما قدّم لأبناء السودان من خدمات تعليمية ، وبما كفّ عليه من المطالبة ، وبالمعسل القذ ، والرجح ، الذي ترجمه وهو [مفازات تملك] تلك الرواية الرمزية التي ألفها القس الفرنسي وفنون [Fenelon] بقصد تقويم الحاكم والنصح للأمر .. وفى المنفى تفجرت شاعرية الطهطاوى ، فتوجه بالقصيدة إلى أولى الأمر حيناً ، وإلى الرسول ، صل الله عليه وسلم ، حيناً آخر ، لكنه عدل عن إرسال ما نظم إلى الحاكم ، بل لقد جادت قصيدته التي توجه بها إليهم من نفس البحر وعلى نفس القافية التي نظمت عليه وعليها القصيدة الشهيرة التي مطلعها :

لقد أسمعت إذ ناديت حيا
ولكن لا حميلة لمن

تنادى ١٩ .. وعندما توفى الخديوي عباس ، مقتولا ، وخلفه سعيد باشا في ١٤ يوليوسنة ١٩٥٥ م أعاد الرجال الذين نفاهم عباس ، فرجع رفاعة إلى القاهرة ، ليعاود نشاطه ، لكن دون كامل طاقاته .. لقد تسوّى عددا من الوظائف ، فانتقل من وظيفة عضو وترجم مع مجلس المحافظة إلى ناظر المكتاب ، إلى ناظر ثامن المدرسة الحربية ، وناظر لمدرسة الهندسة الملكية والعمارة ، وفتنيت مصلحة الأبنية .. ومن أهم إنجازاته في تلك الفترة مشروعه لإحياء التراث العربي الإسلامي ..

لكن السلطة عادت فتنترت له ، بل وفصلته من الخدمة في ٧ مارس سنة

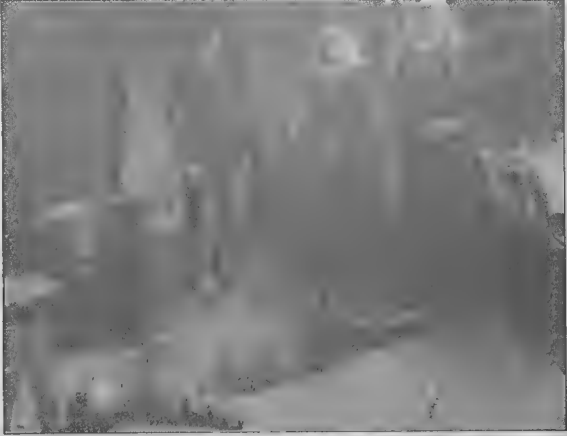
١٩٦١ م ١٩ .. وظل الرجل عاطلا عن العمل لأكثر من سلعين حتى رحل عهد الخديوي سعيد ، وجاء عهد الخديوي إسماعيل سنة ١٨٦٣ م فانفتحت الأبواب واسعة أمام الطهطاوى ، في ظل حكم حاكم أراد مواصلة تجربة محمد على ، كي يواصل تحقيق مشروعاته الفكرية والتعليمية التي بدأها منذ سنوات .. لقد شغل وظيفة وفوسيون - ديوان المدارس - التي كان بمثابة وزارة التربية والتعليم رؤس مجلس الكتائب الأهلية .. وأنشأ قلم الترجمة ، وأصبح ناظراً له ، وأنجز ترجمة القانون المدني والقانون التجاري .. رؤس تحرير مجلة [روضة المدارس] .. وتأكدت فكره للحركة الفكرية بمؤلفاته التي ألفها في تلك الفترة ، والتي مثلت نفسه الفكرية ، وفي مقدمتها كتابه [مناهج الألباب] الذي خصصه لمعالجة قضية [التمدن] ، وأودع فيه فكره الاجتماعي .. [الرشد الأمين في التربية ، والطوعية ، والمدنية] .. ومشروعه الطموح لكتابة تاريخ الحضارات وتفاعلت معها ، وهو المشروع الذي أنجز منه قسمين ، أولهما في التاريخ القديم - ثانياً في تاريخ الجليل في أخبار مصر وتوثيق بني إسماعيل - ، وثانيهما في سيرة الرسول ، عليه الصلاة والسلام ، وتاريخ الدولة الإسلامية الأولى - [حياة الإنجاز في سيرة ساكن الحجاز] ..

ولكن الأجل لم يمهل رفاعة الطهطاوى حتى يكمل مشروعه الطموح ، ويحقق كل أمانيه ، فاختاره ربه إلى جواره يوم الثلاثاء ٢٧ ربيع الثاني سنة ١٢٩٠ هـ ٢٧ مايو سنة ١٨٧٣ م ، عن اثنين وسبعين عاماً ، حقق فيها لصر خاصة وللعروة والإسلام عامة فتوحاً مينة في ميادين الفكر والتربية والتعليم ، جعلت منه الرائد العملاق الذي لم يكذب أهله في كل هذه الميادين ! ..

لقد أراد إيقاظ العرب والمسلمين من غفلة الصور المظلمة .. وحقق الكثير مما أراد .. حتى لقد أصبح الأب الشرعي لحركة اليقظة والإحياء التي أدخلت أمناً إلى عصرها الحديث .. وصنق أمير الشعراء أحمد شوقي عندما خاطب ابنه على فهمي رفاعة ، قال :

يا بن من أيقظت مصراً معارفه
أبوكم كان لأبنيائه البلاذ

أيا ١٩ ..



الأدب في السينيما في مهرجان برلين السينيمائى الدولى

الحروب نحو الشمال

هذا فيلم « الحروب نحو الشمال » - عرض في المسابقة الرسمية للمهرجان كإنتاج مشترك بين ألمانيا الغربية وفرنسا للمخرجة الفنلندية إنجيما أنتستروم عن رواية للكاتب الألماني كلاوس مان - وهو ابن الأديب المشهور توماس مان - وهو كاتب مسرحي وشاعر ودوائي - حرب من فظائع الاشتراكية الوطنية

نوزى طيمان

يظل الأدب مصدرا غنيا لكثير من الأعمال السينمائية . . تتعدى الشاشة القضية في عهدها الصسات ثم النساطق . بروائع الأدب الكلاسيكية ، يقدمها فنانون السينيما بوسائل إبداعهم الفنية وكل برؤيته . . في تفهم متعمق لروح النص الأدبي أوفى تصرف حسب مقتضيات الوسيط الفني الجديد . قد تستشعر روح العمل الأدبي في فيلم . . وقد تجد مخرجا لا يحل محل النص الأدبي بأمانة وحرص ، وفي مهرجان برلين السينيمائى الدولى الأخير وهو السادس والثلاثون - كانت هناك أفلام عديدة عن أعمال أدبية ، بعضها حافظ على روح العمل الأدبي وبعضها الآخر لم يكن له هذا الحرص . وتعرض هنا التلخيص للمهرجان .

(النازية) في ألمانيا ليستقر في باريس منذ عام ١٩٣٣ حيث كتب روايات عديدة تنشد بالأوضاع في وطنه تحت حكم هتلر كان أولها رواية « الهروب نحو الشمال » التي نشرت بالإنجليزية تحت عنوان « رحلة نحو الحرية » وكذا ، « هروب إلى الحياة » - وصدرت طبعاً منها في استرلاند بولندا - وأصدر بعدها رواية « البركان » تناول فيها حياة الألمان في المنفى ، ثم « مفيتو » التي أخرج عنها المنحرج للجرى المعروف استغان زايفر فيلماً فاز بالأسكارا وبجائزة أحسن أخراج في مهرجان كان - ثم أصدر ترجمة ذاتية له تحت عنوان نقطة التحول - وخلال الحرب حارب في صفوف الحلفاء في شمال إفريقيا وإيطاليا كمجنّد في الجيش الأمريكي - وانتهت حياته بالانتحار في مايو ١٩٤٩ في مدينة كان بفرنسا .

وأتى المخرجة الفنلندية بعد ٣٦ سنة من وفاة الكاتب لتحول روايته إلى سيناريو تقوم بإخراجها . وهي من مواليد فنلندا عام ١٩٤١ ، درست علم النفس والطب والأدب في هلسنكي وهامبورج ومونيخ ، وتالت للاختصاص في بحث عن الصورة عند بعض الأدباء الألمان ، ثم درست بأكاديمية الفيلم والتلفزيون في ميونيخ ونشرت دراسات عن السينما والأدب في الدوريات السويدية والفنلندية ، وشاركت في تحرير مجلة النقد السينمائي - وبدأت الأخراج السينمائي منذ عام ١٩٧٠ - طريق الهروب نحو مارشيليا ١٩٧٧ ، عن رواية للأديبة الألمانية (الشرقية) المعروفة آنا زيجرز « عبور » ، والحب الأخير عام ١٩٧٩ ، ولد نال كل منها جوائز محلية وعالمية .

يجمع فيلما الأخير « الهروب نحو الشمال » بين معاناة الحياة في المنفى - موضوع كلاوس مان الأخير - وبين جنون الحب بملسات خاصة من المخرجة ورؤيتها - ويقدم قصة يوانا - التي تنضم للمقاومة ضد النظام الفاشي في بلدها وتقرر عام ١٩٣٣ أن تلحق برفاقها في المقاومة الذين أرتحلوا إلى باريس ليعملوا على تنظيم حركتهم . والسفر أسهل لها إلى فنلندا ومنها إلى فرنسا . وفي الشمال تلتقي بصديق قديم كان يتردد أحياناً على ألمانيا ليجتمع بينهما أفكار مشتركة تناهض الحكم الفاشي ، كما أنه رغم ثرائه كأحد ملاك الأراضي يكره رفض هذا الدور الذي فرضته عليه أسرته . فهو يسود كفتان يريد الانطلاق بلا قيود . تستثمر الفتاة هنا حريتها . فهي بعيدة عن عيون الجستابو ، وتقول للصديق كل لحظة في ألمانيا هي لحظة خطر . ترتب لخطر الموت . حياتها في ألمانيا كانت كلها شك وكت أشك في كل شيء حتى « أمي » . « أنا أحب بلدي . ومن هنا مشاركته في المقاومة . التضال من أجل حريته وحياة كثيرة بلا خوف لمواطنيه » . في الغربة والمنفى الاختيار . تشعر أنها تحب وطنها أكثر . في ممانته إلى قيوده . كل ألمال الآن

أن تستأنف مشروع رحلتها إلى باريس لتضيق إلى رفاقها ومن بينهم صديق عزيز هو لها بمثابة الحبيب والأستاذ كان يربط بينها الحب والفكر والمهلف المشترك .

يأخذها الصديق الفنلندي الثرى في رحلة إلى الشاطئ يشكو لها حياته الرتيبة وسط هذه الطبيعة الباردة : الشتاء هنا قاس طويلاً . لا أفضل شيئاً . إلا القراءة أحياناً لم أقرأ إلا القليل من الأدب الألماني . قرأت كثيراً في الأدب الفرنسي ١١ هل تمرين رامبو ؟ . ينجدب إليها . يجد فيها خلاصاً من رتيبة الحياة . يفتح لها صدره . كايوس طفراته تجسده لنا الكاميرا . طقولة غير مريحة . والده كان يضرب أمه . يضربها بالسياط . وفتيت أن يموت والدتي . هل تخافين الموت ؟ . كتبت استيقظ وأنا طفل في منتصف الليل أصرخ . كان للموت وجه يهللني في في الظلام . ما هو الموت ؟ ما هي الحياة . هل هو حقيقة ؟ هل تستحق الحياة أن تكافح من أجلها ؟ . هكذا تلتقي أو تصادم فلسفتا حياتين . فتاة تعيش من أجل قضية . قضية تحرير بلادها من طغيان الفاشية ، ورجل تتوقع في ذاته ، ولا يجد للحياة معنى . هروب للشمال . وهروب إلى الدائل . ووسط الطبيعة الصامتة التي تركز عليها الكاميرا في بطة شديدة حتى ناعليهما كيا يعيشها البطان . هروب إلى اللذة الحسية نسياناً لما حولها من مشاكل . لكن الواقع المزلّم يتابعها . يلعبان لدار عرض . جريدة الأخبار تقدم خطايا لجوليز . أمل جامعي مخشدة . تعود يوانا إلى الواقع لقد استغرقها الحب والملافة الحسية . والطبيعة الجميلة الصامتة عند المحيط المتجمد الشمالي . ثم تفاجأ - تصدم - ذات يوم بريقة من باريس . صديقها - حبيبها - الناضل - قد اختفى . تمكن منه عملاء الجستابو . في لحظة مكثفة تراجع حياتها نفسها . ما الحياة ! ما الموت ؟ ما الحب ؟ جراح ووجعها لا يمكن أن تتدمل . مشاورها تريد . المسألة تتسع بينها وبين صديقها . عليها أن تتخذ القرار . قرار حاسم . تريد أن ترحل . لن أعود .

بصمات الأدب كلاوس مان واضحة في المواقف الفكرية والنشائية حول القضايا الفلسفية : ما جدوى الحياة ، والتضحية من أجل المبادئ . عن الموت الذي يسيطر بظلاله على الحياة ويأبى في أي لحظة .

بصمات المخرجة واضحة في تحديدها لحركة الكاميرا مع الطبيعة الفسحة . تلف عندها ساكنة لتدعونا إلى التأمل . ولكنها تتبايع في مشاهد الجس . بعضها جاء بلا ضرورة درامية . اختيارها موفق للملحة ككاترينا ثالباخ ، في دور « يوانا » تميميرت وجهها التي تشع عن مشاورها الدفينة وصراسماتها الدائرية .

جنون

إذا كان هناك ترابط بين العمل الأدبي والمعمل السينمائي في فيلم « الهروب نحو الشمال » بأن الفيلم الوثائقي يقدم رؤية غير مترابطة لعمل

أوديسا موسيقار شاب

ونتختم حديثنا بفيلم «أوديسا موسيقار» شاب» القادم من جيورجيا... بيئة وطبيعة وثقافة... إن هذا الألبم من جمهوريات الاتحاد السوفيتي يبرز فيه وأده الإقليميين المتميزين الخاصين... ما يثير اهتمامنا في المهرجانات الدولية... «رحلة موسيقار شاب» - للمخرج جيورجي شينجيليا عن رواية «الرباع الضائعة» للكاتب أوتار نيشيني. العلاقات الأولى في الفيلم تسير متباطئة... كذلك تنتشر فيها جوا خاصا... يملكه... قراء الأدب الروس... مؤلف موسيقى شاب يأتي إلى إحدى قرى جيورجيا عام ١٩٠٨ بعد هزيمة ثورة ١٩٠٥ - ١٩٠٧ وما تبعها من أوهاب وحلف ونجس البوليس القيصري على حياة الناس الخاصة، والأشياء في كل إنسان، وهذا الجو الرمادي يأتي ليكون مؤلف موسيقى شاب ليجمع الأغاني والألحان الشعبية من أفواه الفلاحين ومن القرى ومعه خطاب توصية إلى طبيب القرية... ويقضي بالضابط السابق تنكوشا الذي يعلم بالتغيير والشورى... يرى في ليكو شيرا جهته الثورية... ويرى أن الخريطة التي يجعلها مواقع تسجيل التراث للموسيقى، هي مراكز الثورة القادمة... يعطى فيلمه وصفحاته للموسيقار الشاب... في حين أن الموسيقار الشاب في براده لا يتدخل في أمور السياسة... لكنه يجد نفسه منها متأثر ضد الحكم... لهذه هي الخريطة التي يؤمته واتصاله... وهنا نجد تنكوشا القصة لإشباع رغبتة في البطولة... يدعي أنه صاحب الخريطة... وأنه يعمل للثورة... ويعمل في ذلك إيماناً داخلها وإن ليكا سيمدل مثل الثورة من بعده... وهو الزعيم الذي يجب أن يصفان للمستقبل... يرفض أن يكون الشهية... حلم التغيير المحيط... والثورة التي تظل جنباً...

تجسد المخرج جيورجي شينجيليا جو التاريخ والبيئة بعملية فنية صادقة... والطريف أن شقيقه الدار كان له فيلم في باتوراما دول البحر الأسود «الرجال الرضاء» - وإن والده تنكولاي كان له فيلم قديم يعود لعام ١٩٣٣ في برنامج السينما الشابة... وإن والدته تاشو فانتاناجي (١٩٠٤ - ١٩٨٢) كانت من أبرز عائلات الشاشة... في جيورجيا...

عملية برلين

وعملية برلين... فيلم آخر أشار المتجرب... مأخوذ عن رواية للكاتب الياباني جونشيرو تانيزاكي... انتاج إيطالي - ألماني فسر مشترك... للمخرجة الإيطالية المعروفة «لينا كافاني» - أعدت السيناريو عن الكتاب الياباني مع روبرتا ماتزوني، عرفنا لينا كافاني... بأفلامها المثيرة مثل «حارس الليل» و«الجلد»... لكن كيف تقدم هنا عملاً أدبياً وإبائياً، أو كيف تخلق الثقافة الأوربية واليابانية في رؤية درامية - سينمائية؟

.. الفيلم عن علاقة ثلاثية غريبة... بين زوجة دبلوماسي ألماني في برلين عام ١٩٣٨ - أي في زمن النازية - وبين ابنة سفير اليابان... وبدأت في فصل دراسة حرة للرسم... لوزير زوجة الدبلوماسي التي كانت تعيش في ملل بين الحفلات ولعب التنس يجلبها جبال وسحر الفتاة اليابانية متشوقة... تدعوها لينها بحجة أن ترسمها كموديل... تقوم بينها علاقة شاذة رغم أن الزوجة تعلم أن الفتاة اليابانية على علاقة بمهندس الرسم... الضالعات التي كانت تتم في الخفاء يعلم بها الزوج... فإذا به هو الآخر يقع فريسة اليابانية... في مشاهد عديدة تقدم المخرجة ليانكا كافاني العلاقة الثلاثية الزوج والعشيقة اليابانية والزوجة مما... سيطرت الفتاة اليابانية عليها سيطرة كاملة... حتى كانت هي التي تحدد من تفتار... وما أن الأحداث تدور في عهد النازي فليست هناك أسرار... فضيحة دبلوماسية تحدثت عنها الصحافة... وتقسم الفتاة الموقع... شراب سام كان مفروضاً أن يقتل الثلاثة... لكن الزوجة تعيش ثروري نصتها كما بد لنا في أول الفيلم وفي نهايته لكاتب... ويخلق التنازلي التبعي على الكاتب...

يمكن أن نقول أنه سيكودراما تتناول علاقة خاصة ثلاثية معقدة... وقد تربط مع العلاقات السياسية التي كانت قائمة في تلك الفترة بين ألمانيا النازية واليابان العسكرية وقد يثير تحريجات ألمانيا اليابانية على أوروبا... إلا أن المبالغة في مشاهد الجنس وخاصة الثلاثية التي دعت إلى غضب واستهجان أغلب الجمهور بعد العرض... قد تدعوها لتناقض الفارق بين فيلم سيكودراما والبيروقراطية التجارية... وإن لم يسطر الفيلم إلى حفيظ البيروقراطية لكنه لم يرتفع لمستوى الفن الرفيع في نفس هذا المجال كما نجد في أفلام المخرج الياباني تاجيما ميتشيا...

أدب كلاسيكي قديم يحاول أن يعطي له الصفة المصرية ذلك هو فيلم «ماتيا» أو «جنون» للمخرج جورج باتوسبولوس الذي قام - أيضاً - بالتصوير والمونتاج، الذي يحاول أن يقدم عمل المؤلف المسرحي الإغريقي «بوريليز» - ٤٠٠ قبل الميلاد - عن المرأة التي خرجت عن طبيعتها الأنثوية - المثالية وتزوجت لتتقسم للطبقة من أقسام الأرواح التكنوقراطيين... الأسطورة الإغريقية في إطار حديث ليس عملاً جديداً نجد له نجاحاً عديدة في المسرح الحديث... ولكن خرج الفنانين من القرن العشرين - اليونان لا يفتنوا بأي حال!

نحن هنا ذات يوم صيفي حار... البشر والحيوانات تعان من شدة الحرارة... «زوي» - البطلة - امرأة من الثلاثين من عمرها متزوجة ولها طفلان تعمل كسكوتلة عن الرباع في شركة كومبيوتر دولية... تراه سعيدة وهي تسير في الحديقة العامة يائساً... فقد سمعت لثوباً أنها اختيرت لدراسة متخصصة في أمريكا... أثناء سيرها بالحديقة تقدم لنا بعض مشاهد جنسية في الحديقة - بلا داعي... أول مل للمخرج وجد لها داعي... والمخرج المؤلف الحديث يعرف هذه المرأة الشابة بأنها امرأة عملياً - اقتداسها على الأرض لم تلتفتها تلك الأمور الغريبة عن تلك القوى البدائية الموحشة التي قد تتغلغل في النفس من غير تحذير أو إنذار مسبق... ولم تتصور بثبات أنها ستستغل فضيحة هذه القوي... هذا ما يقوله المخرج المؤلف وما في نفهذه نحن كحاضرين... إذ نرى تلك المرأة وهي جالسة في الحديقة العامة... وحولها أطفال أبرياء يسألونها... ولا تعرف هل هي أم لا أحدهم أم لا... لم نجدها - نلاحظ - كما يلاحظ الأطفال حولها - (بيروغون) ما حدث لها من تغير مفاجيء... فهي تنقلب إلى متوحشة... كحيوان شارد... مثل حيوانات الحديقة على قرب منها... يعتبر الذعر يروا الحديقة... ويصل البوليس الذي يعطدها كما تصطاد الحيوانات الموحشة... يحاول الزوج أن يتدخل لإفئادها ويصدهم من وحشية التغيرات...

لماذا تحولت المرأة الشابة التي تعمل في الكمبيوتر إلى متوحشة؟ هل هذا صفة يعملها في الكمبيوتر... هل هي ثورة على الرجال التكنوقراطيين تقصيرها الحكاية الإغريقية؟ كيف؟ لماذا؟

الفيلم عرض في مهرجان تسالونيك اليوناني وخرج بلا جائزة ولا تقدير... وقيل مهرجان برلين... وسماه المخرج للمهرجان غاشيا على مواطنيه الذين لم يقدروا فيلمه... لعله كان يعزى نفسه... لا كرامة لنبي في وطنه... ولعله صدم عندما لم يجد تقديراً في المهرجان رغم بلائه... نحن من الفيلم ونحن نتساءل في تعجب... ماذا إذا الفيلم أن يقول... كما كان لنا حق أن نتساءل كيف قبل الفيلم في السابعة الرسمية للمهرجان!

سبعة مصر .. واحداني إسرائيل

هاني الطواني

إن كل هذه الأوصاف تملأ وصفنا لشخص ميت بأنه كان عطيا أو فظيحا فلا هذا الوصف يمكن أن يزيد من قدره ولا ذاك يمكن أن ينقص منه .. لأنه في كل الأحوال ميت ولا يشعر بكل هذا . كذلك الحال بالنسبة للسبينا المصرية التي لفظت ألقابها الأخيرة منذ بداية السبعينيات ، ورغم

يقول المثل الشعبي للمصري : « الضرب في الميت .. حرام » ، وأليبت في هذا المقام هو السبينا المصرية التي احتار نقادها ومؤرخوها في وصفها ، فمنهم من وصفها بالتحلف العقلي ، ومنهم من وصفها بالبلاهة ، واليهض الثالث وصفها بالترهل الفني والفكري ، وحقيقة الأمر

نجداء فتحى



ذلك كلما غيبيل البعض أنها يمكن أن تصحو صخرة الموت حتى يهالوا عليها ضربا وتلطيا كي لا تقوم لها قائمة والأمثلة على ذلك كثيرة .. كثيرة وأبرز هذه الأمثلة :

١ - قصة الميهي الأخيرة :

لم يكن رأفت الميهي وهو يقدم فيلمه الأخير « للحب قصة أخيرة » يتوقع أن يفوقه هذا الفيلم إلى محكمة الآداب ، كانت أسوأ توقعاته أن يصرف الجمهور عن فيلمه لأنه لا يمتري على الحدود التقليدية التي ترى عليها وجدان هذا الجمهور من خلال ميلودرامات فريد الأطرش ويوسف وهبي ، كما كان يمكن أن يتوقع أن يجابه بعض النقاد لترهل الإخراج بعض أجزاء هذا الفيلم أو لاختلافهم منه في وجهة النظر التي يحاول الفيلم أن يطرحها .. أما أن تستدعيه نهاية الآداب هو وبطل الفيلم يحيى القمصرال ومعالى زاهد ومنتهج حسين القفل لتشهير في وجههم المادة (١٣٧) من قانون العقوبات التي تقضي « بالخس مدة لا تزيد على سنتين أو بفرامة لا تجاوز مائتي جنيه من صنع أو استورد أو صور .. أو عرض بقصد الاستغلال .. صورا أو أفلاما أو غيرها مما ينطوي على أمور مخلة بالآداب العامة » . وهذه المدة تقابل مواد مماثلة في قوانين بعض الدول مثل الحبشة (م/٦٠٩) وتشيكوسلوفاكيا (م/٢٠٥) ويقصد بها في المصوم تلك الصور أو الأفلام التي تنطوي على أعمال جنسية تفسد الأخلاق خصوصا أخلاق الصغار ، ويذهب أحد فقهاء القانون وهو د. عمود مصطفى في كتابه « حقوق لقانون العقوبات » إلى مثل هذا الرأي (ص ١٥٠ - ١٥١) .

ومكذبا أصبح الفنان المصري يعامل معاملة القزويني والبناني لأنه ارتكب جريمة نكراء إلا وهي جريمة عسل فيلم سينمائي أجازته السلطات الرقابية المشؤلة ، ورشحته أجهزة الدولة الرسمية لتمثيل مصر في عدة مهرجانات دولية لكن ورثة الساتور مكارثي في مصر الذين أقاموا الدنيا وأقعدوا مطالين بأعدام كتاب « الفتوحات الملكية » للإمام يحيى الدين بن حري وإعدام واحدة من أهم ذخائر التراث العربي وهي « ألف ليلة وليلة » رفضوا أن يكون هناك في مستوى فيلم « للحب قصة أخيرة » وحركوا ضد سلطات الضغط وأعادوا إلى الأذهان صورة من صور محاكم التفتيش رغم أن ذات القانون الذي حولوا بمقتضاه رأفت الميهي وزملائه إلى الجهات القضائية ينص في مادته رقم (١٨) على أنه « لا جريمة إذا وقع الفعل استعمالا لحق مقرر بمقتضى القانون ، أو قياما بواجب يفرضه القانون ، أو استعمالا لسلطة يتولها » . والميهي استعمل حقه المقرر بمقتضى القانون وقام بواجبه الذي يفرضه عليه القانون كمخرج سينمائي وصنع فيلما جيد المستوى فكريا وفنيا .. ولكن هل يرضى ورثة مكارثي !!؟؟

وتتبع لهذا الموقف التمت اضطراب المهني للاعتصام يقرر نقابة السينمائيين ، وكما هي العادة ، تحركت الأجهزة المسؤولة وعقد اجتماع موسع مع أمين مساعد الحزب د. حليم الحليدي بحضور وزير الثقافة ونقيب السينمائيين وتوقفت القضية بكل جوانبها ، وأوضح الفنانون للمسؤولين أن الفنان المصري يتعرض لمحاولات متعددة لتلطيخ سمعته وتشويه صورته أمام الرأي العام المصري والعربي ، ورغم أن الاجتماع انتهى إلى توصيات مرفوعة للمسئولين ، ورغم الجهود الكبيرة التي بذلها وزير الثقافة د. أحمد مكي ونقيب السينمائيين سعد الدين وهي في توضيح الجوانب الفنية للثأب العام والتي من شأنها أن تجعل هذه القضية كأن لا تكن إلا أن التحقيق وحتى ساعة كتابة هذا المقال لا يزال مستمرا (١١١) .

البرء الطيب :

القضية الثانية التي تفتقر منذ أسابيع قليلة ولم تحسم بعد هي قضية فيلم « البرء » الذي أخرجه عاطف الطيب من تأليف وجيه حامد ، وطرأ الخلاف في هذه القضية أخيرا ما مؤلف الفيلم وتخرجه في جانب ، ومنتهجه صفوت غطاس في الجانب الآخر .

والفيلم لم يتعرض بعد عرضاً عاماً ، ولكن حتى يستطيع المشاهد أن يلم بأبعاد الخلاف أجدني مضطراً إلى ذكر الخطوط العريضة لقصة الفيلم رغم أن ألف ضد أي محاولة لتلخيص الفيلم السينمائي إلا مثل هذه المحاولة في رأيي تحول الفيلم إلى خلوقة مشوهة ، ولكن الضرورات - أحياناً - تبيح للمطوفات .

الفيلم يقدم عمليات التآمر النفسي وفصيل المخ الذي يتعرض لما الشاب الرفي السبب والألمى عند التصاقه كجندى يفسق الأمن المركزي حيث يصور له قاتله أن عمليات الفصح التي ينفذه الفيلم بما إنشا هي لمواجهة أعداء الوطن ، وأن هؤلاء المعتقلين السياسيون ليسوا إلا هؤلاء الأعداء الذين يجب مساومتهم ، فيصدق هذا الجندى ملاحاً أنه قبل أن يكون هذه الفرية حتى يكشف ذات يوم بين المعتقلين أحد أبناء قريته ، وهو شاب جامعي متفهم يعتبره هذا الجندى ملاحاً أنه قبل أن يكون صديقاً له ، فيحاول انتاع قاتله أن هذا الصديق ليس من أعداء الوطن فهو يعرفه جيداً ، لكن الضباط الذين كان قد بدأ « حفل الاستقبال » هؤلاء المعتقلين الجندى بالفرض والكتال والتوجهت بأمره أن يستمر في القصر ، ولأول مرة منذ أن التحق هذا الجندى بفرق الأمن ، وأمن بإطاعة الأوامر حتى ولو كانت خطأ حتى أنه قتل أحد المعتقلين السياسيين عندما حاول الحرب بلا رحمة ، يرفض الانصياع لأوامر قائده فيجسده في زنزانه واحدة مع صديقه . . ويتحى الأمر بقتل صديقه وأبن بلدته في المعتقل . . ويكون



عمر عبد العزيز

ذلك بداية الانقلاب في حولة هذا الشاب الرفي الساذج الذي ينتهي بمأساة دامية .

وفكرة الفيلم بالإضافة إلى جرأته تكاد تعتبر رؤية نبوية لما حدث بعد ذلك بشهور طويلة من انتاج الفيلم ، وأخيراً بها تلك الأحداث الأخيرة في ٢٥ ، ٢٦ فبراير وما نتج عنها من قمع وتدمير والتي تكاد تشابه بصورة أو بأخرى نفس نهاية الفيلم الدامية والمأساوية .

كان من الطبيعي عند تقديم الفيلم إلى الرقابة له للصفقات الفنية أن تعرض على أجزاء كثيرة منه . وبعد مصادرة ضاربة مع درجات الرقابة المختلفة تمت إجازة الفيلم بعد طلب حذف عدد من اللقطات والمشهد أهمها هو مشهد النهاية ، وقبل أن يتم حذف أي لقطة أسرعت وزارة الدفاع بالاعتراض على الفيلم بما اعتبرته مساساً « تحت شعار الحفاظ على سمعة مصر من الإساءة أصبحت كل فئة يتم التعرض لها في فيلم سينمائي تطالب بوقف عرض هذا الفيلم وتقاضى التكمين عليه ، وعند هذا الحد اضطر خرج الفيلم ولم يؤلفه إلى الاتجاه إلى وزير الدفاع المشير أبو غزالة شخصياً ليكون حكماً عدلاً بين الفيلم ووزارة الدفاع ، فأسرع المنح صفوت غطاس بإجراء الحذف المطلوب قبل أن يمرض الفيلم للمشير أبو غزالة ليقول كلمته فيه بوصفه وزيراً للدفاع . وهنا قامت الدنيا ولم تقعد بعد ، اعتبر المخرج والمؤلف أن هذه سابقة لم تحدث من قبل أن يقوم منتج بإجراء تعديلات في فيلم سينمائي دون الرجوع إلى مخرج الفيلم واضطر إلى رفع الأمر بشكوى رسمية رئيسة الفيلم السينمائيين واتحاد نقابات الفنية وفترة صناعة السينما ، وبناء وقف صفوت غطاس في الطرف الآخر مؤكداً أن هذا حق يؤيده في ذلك بعض المنتجين الآخرين واستندوا إلى ذلك إلى أن شركة

يونيفر سال كانت قد حلفت نصف ساعة كاملة من فيلم للمخرج العالمي جون هيوستن دون الرجوع إليه ، ولكن هذا الدليل مردود عليه بأن نظام الإنتاج في الولايات المتحدة يختلف عن نظيره في كل بقاع الأرض وأن هذه السابقة لم تكررها يونيفر سال لأمع هيوستن وأمع غيره بعد فشل الفيلم فشلاً ذريعاً . وبخطورة هذا التصرف من صفوت غطاس تتضح عندما نعلم أن بعض المنتجين بدأوا يفكرون في إجراء هذا التصرف في الأفلام أيضاً . . « مفيش منتج أحسن من منتج » بل أن أحد هذه الأفلام يتبع يزع منتجها إعادة عمل المونتاج لها من اخراج « عاطف الطيب » أيضاً .

ظاهرة أخرى تستلفت النظر بدأ يتعرض لها المخرج عاطف الطيب هذه الأيام ، وهي ظاهرة تجاوزت كل حد - في رأيي - وهي تجاوز الحرب المعلنه ضد الطيب كل الحدود من الميث في أفلامه بعد انقائها إلى التشهير على صفحات الجرائد والمجلات إلى - وهذا هو المؤلف - الحرب النفسية . ففي مجتمع تنفص فيه الأمة على أبوسع نقاط ، وما زال أبشراً يتسلطون بأدبب انحرافات والمخزلات حتى في أوساط المثقفين وأنصاف المثقفين وأدعياء الثقافة ، للفقراء أن يتصور مدى خطورة أن يتسلم معظم العاملين في الوسط السينمائي رسائل معنوية باسم « السيد الزميل » ثم « فاضل المظروف » لتوجد رسالة مكتوبة على اللوحة الكاتبة بتهنئة : « الغدالة السرياء لثقت المخرج عاطف الطيب » وصورة الرسالة موجودة لن يمه الأمر من الجهات المسؤولة .

الصديق الإسرائيلي . . مرفأ الاحساس : نشر مؤخرًا أن لجنة المهرجانات تراجعت من إرسال فيلم « سعد الريم » إلى مهرجان كان وسترسمل بدلاً منه فيلم « البرء » ، أما فيلم « سعد الريم » فيوسرل إلى مهرجان طشقند ، أما سبب هذا التراجع فهو الخوف على احساس اسرائيل (١١١) نعم السبب الوحيد لهذا التراجع هو أن الفيلم يسمى إلى دولة اسرائيل وهي دولة صديقة (١١١) إلى هذا الحد صديقا اسرائيل مرفأ الاحساس ؟؟؟

والله لو صم هذا الجبر لمحن أن تصبح « قاتل نالوري بطول » ففديا قال أبو الطيب ،

ومن نكد الدنيا على اخرن أن يرى

صدا له ما من صداقه بند

ورغم هذا النكد فالمدو - الصديق يحرص دالاً على مراعاة شعور المصريين والعرب فلا يتشبت باحتلال « طابا » المصرية ، ولا يتعرض مقالاته الطائرات للندبة المصرية ولا يستمدى الدنيا كلها ضدنا في مهرجان برلين الأخير بالكلام نكد لتلبي بالأفاد المصهوبة ضد العرب . . لكت نكد الدنيا أو لجنة المهرجانات التي تأتي إلا أن تكون ملكية أكثر من الملك ، ونحن لا نملك إلا أن نؤمن بأن الله القدير رحمه وهو الثابت للمعل والدین .



سجود خدا

شارح الطليعة ذو الأرض الحجرية ، يتسلم من ميدان الأزهر في ظلال مآذن المساجد ، ليتخفى في بركات الإمام عبد الله ، يفسح بهادر دار المحتجب في حضيض تلال الغموض بالمطمع ، ولسمة الشتاء لم يعفك منها طول حرمانك من الدفء في الإيمان الرهيب ، أضواء المصابيح ينجفها البرد والندى ، ألم أطراف ثوب أثوق لسمة البرد ، بيننا أنشد إلى شارح الجحيم ..

- المعلم يشكرك ..
كانت ملاحم الوجه قاسية الزوايا ، أنفى ألقى ، شفتان غليظتان ، والزنزانه ترسف في أهلال العذاب ، ورفيقي يحمل من عالم الصفو الغائم رسالة لا تتسلك من حرمة التندم .

- المعلم يشكرك ..
كان يتولى السطل الملقق ، وهو ينسج إليك رسالة حاكم بهادر دار ، ويغزق الصمت صفير حاد ، تجلجوب ممة صغير متقطع ، الكمان كما هي ، وحيون الرجال لا تنفل ، فهل فقلت عنك حاجتهم يوم المعتة ؟ خيائته أم خفلة غير مقصودة من مساعدك فجودت ، الذي أختفى وسط الزحام يقيق البهامة ؟

كنت أجلس بمكان في مدخل حافلة الجويبي أمام الحرميين ، ألتوق العطار الجديد ، وبرز أمامي بهادر دار ، كان يندمم بالغضب ، والجارية تفر بلذتها وترتجف :

- لا يحس بسطونك إلا من عاتاما .
ألم نوفر لك الغذاء ؟
وترجف الجارية :
- أجل يا مولاي ..

- تتدد عيناه .
والأولى والملبس والعيش الرخي ؟
ويتزوج الرعب بالاسترحام .
- وأطمع في كرم عوك ..

لمعت ياقوتة حمره في منتصف عمامته ..
- وتكسبون في السم يعد كل ما فعلته من أجلك ؟
وبرز من خلفه وزيره صمصام الدولة ، وفي صوت دموي :
- من هم أعوانك ؟
وبرزاد ارتجافها ، ويتخبط الرعب بين شفتيه .
- أطمع في كرمك يا مولاي .

ثم أشار الوزير يده ، فرز حارس ملثم ضمهم الجسد ، شاهراً سيفاً مشحوناً في يده ، حبس أبو حيان التوحيدي حبس ، كما لو كان يتخشى التفصاحه ، وأختلج جسد الجارية بعف ، كانت تنظر حولها تتلمس متفلاً للفرار ، وأخترق الرعب والاسترحام ودمدمة الغضب سهم مجهول مرق من الشرفة إلى صدرها ، ولم ترد الجارية ، شحب وجهها وساد البياض عينها وتماوت على الأرض نازقة ، ودوت صرخة نفذت إلى قلبي ، وتطامنت نظرات أبي حيان ، واستبد الغضب بصام الدولة ولملت القاتل المجهول الذي حرمي معرفة أسباب الجريمة ، وبهادر دار في ذعول والضابط وعشرات الجنود يحيطون بي ، والصصف تملن بداية النهاية لدولة بهادر دار ، كالكاپوس حدث كل شيء .

واليوم تعود إلى دفة الجوار ، وعطاء نفسه ، ونفحات الجويبي وعبد الله ونشوة لقائك بالوليد الذي كبر وأنت بهميداً عنه .
- مبارك يا كامل .

قاسما المعلم وهو يلس في يدي هدبية العرس ، جنينها لم أحصها ، وهي تلوذ بالفرش في حياء مصطنع ، هي تعلم حقيقة مواطن العشق التي تستقيت . فسادها أم أمنا ، دابة الساجية المعجوز ، وهزمت بينها الكلية المتوارية خلف التجاعيد فربت بيدها المرتجفة على كتفي .

- لا تضطرب ولا تسرف في تصاطي المزاج ، فظيفه على استعداد .

أحسست بصدفه ودوار خفيف ، فأقلت الوهي من لحظة ، وتفتت مضمة من ألوان قوس قزح تضرب إلى حرة رالقة .

- عشت يا أم أمنا .
وهي تنقل البصر من بقايا الخفضه على الأرض إلى هيبي :
- البنت في طراوة الجنينة تفرق بها .

يتمتع كفلهما حاكم بهادر دار عقب مصرع أبيها في تلال المقطم أثناء مطاردة سارت في الحصى مثالا على الشهامة والوفاء ، ونسأ لا يردده الحاكم إلا في مقام الصدق :

- ورحمة من افتدائت بحياته ..
وكانت المقصود يمينه فلا تملك إلا التصديق ، وأختصني المعلم بمرينته نفسه ، فهو لم يتزوج ولم يتجنب ، وكثر الحساد واستسلم الطامعون إلى حين .

- ستعترك شاهدك منذ إذا قدمتا إلى المعلم الكبير .
ولزمت الصمت .
- ألم تنق يا كامل ؟
وأطرقت وفي حدة قال الضابط :
- ما أسامه ؟

ولم تكن تعرف له أسما ولا من أين جاء ، ولا الزمن الذي قاد فيه (بهادر دار) وتقلص وجه الضابط حتى أبطل أحد رجال الحاكم وهمس :

- المعلم ينق بك .



- عرفت صوته يا هنر فأدخله .

وأحسست بالأمان رغم أشباح الجريمة الماثلة في حين مراد وشفتيه ، وكررت التارجيلة ، وتوهم الفقم ، وعانق الرجال ، ونهض الحاكم من صدر الحجر ماذا فرأه ، وجفت دموعي هل كفه ، وجبت نهية . حفظ عليك حياتك وهتك ، وقتل برامة ابنك . فهل يساوي الأمان في ميزان العدل حين ينام ؟ ولكن من ذا الذي يقيمه غيره فلم العذاب ؟

ويشبح لي مكانا بجواره :

- مكانك محفوظ .
- وأقبل هنر ذو الصوت المعدل البارد والجسد الضخم ..
- ومكانتك على العين والرأس .
- وقال حاكم جهادر دار .
- جهلنا بالتاريخ كثر علينا صفو الأيام ..

يذهب التاريخ والذكر ياتي وصلحه من العمر انطوت . وتاولي التارجيلة ، جذبت عدة أنفاس ، وترنح حذاب الماضي ، وتجلج بهادر دار لحظات ثم احتجب وحس مذاها :

- أم تترك نسيت كتب التاريخ التي حملتها مملك حين قدمت آخر مرة ؟

ما أحل بكارة الأيام واشواق الشباب وروعة المجد الموهوم بعد ضياع الأهل حين هم الولياء قريتنا ، تساقط الكثيرون ، وتنجوت حتى طوبى الجامعه ، وجأت إلى بهادر دار الملم قروشا ، أتجاوز بها حدود الفاقة حتى تكفي المعلم وانصفني من الموزر لثقلهم حتى .

وارتجفت حين تذكرت معام الرعب كنتسج وجه شعبان .

- هي التوبة فارحني .

وتذكرت طلقات الرصاص تنهر من حولي أحس بلهيبها ونذر الموت تتخفي بها في حنايا المقطم ، والملم بقود المعركة بمهارة يشند انقاضي من الموت . والتلال في جوف الليل تثير في النفس وحشة . وأنا أجري وكمان الرجال فتفتح تيراها على الحراس لتلهيهم حتى . ونجحت اللحظة ودعنا هدهد . واكتشف الحاكم المرشد ، ولم تطل المحاكمة ، ومتحوي شرف إعدامه ، والرجل يطلب الرحمة .

ولم أكن بحاجة إلى هذا التنبيه ، فزوجتي وأبني رهن إشارة منه ، وحياتي موقوفة على رضاه ، هو الموت ونهض الحياة ، هو العدل بقانونه الذي ارتضاه . رساله لم تنقطع عنك ، ومتحه تسربت إليك ، فحيرت بالخبر على اللذين والسجائين في ظلمة الليمان ، حتى نفيس لم تنقطع زيارتها لك لم يتس ابنك مراد ، الذي اصطليته معها في كل مرة ، وتجنف دمة امتزجت بحبيبات الكحل ، وتغصب إبتسامه وهي تشير إلى والدكيا ابن التاسعة :

- حل مراد مكانك بمطقة الجويبي .
- وارنجفت وابتك يرفع رأسه في عناد .
- لكنني لا أقبب من الوصي .
- وقال الحاكم :
- نحن لا نخبر الناس ، بل نمنعهم القدرة على ارتياد الأحلام ليغيروا الواقع .

واستطرد مراد :

- ولن أتذوق العقار حتى أكبر وأغير الواقع .

ابنتك يلومك ، ولو علم بعذابك حين مرق السهم من الشرقة ليصرح الجارية ويطلق المجرم طليقا لما عالى الصنف أملا في الانطلاق إلى مراديب الحياة بقصر جهادر دار .

- وارنفع الصوت الرفيع الواثق :
- اطمئن تركت رجلا .
- وتحننته نفيس .
- نبيح في أكثر من مهمة وثاك للغة للمقم .

وبراسم اللغة مترمة بالدم ، وشاطر المطاردة وطرق التفتحي ووسائل الحرب ، واقتصر بديل .. هل فسكت اليد الغضبية دما ؟ لها أشبع قانون جهادر دار . ونظرت إلى يديه ، ولكنه وضعتها في فتحي جلجابه البليدي ، وكانت نظراته صارمة وشفتاه تنطويان على قسوة ، صرعت برامته قبل الألوان بكثير فكادت أصرخ فيه :

- أرن يديك يا ولدي .
- وألجمتني صبيحة الحارس تعلن نهاية الزيارة ،
- اتيه يا مراد .
- فرمقي بإبتسامه وانقة وهو يهادر مكانه خلف شبكة الأسلاك ونحتم :

- شيء يا جويين .

ولسعة بهادر دار تنجول في نهاية شارع الظليطة ، وقد أثرت العودة في ستر الليل . ويرز من إحدى التواصي شاب تتقدم على مهل ، وفي صوت أجش وهو يبعث سيجارة بين شفتيه :

- كبريت
- بروم روثي . وحسنت به :
- كامل عبد الشهيد ..
- واحتجب صوتي :
- حمد الله على سلامتك ..
- وفي تردده وهو يشعل سيجارته يظفرس في وجهي :
- طال انتظارنا .
- وعرفت في صاحب الصوت أحد الذين أوفدهم المعلم لزيارتك ، تنبد وهو يعضني في شوقي ..

- الملكة بخير .

وخياالات فطرات الدم تتخلل قبضة ولدك في ليل الباطنية ، وضمة المعلم لتجمل :

وهو يشغط على غارح الحروف في لكنة أولاد البلد :

- شرشيه لا فام .

وتأمل الوجوه في نشوة انتصار يربق رداً للفعل بعد أن كشف عن معرفته بالفرسيه ، وطويت ابتسامة رغم الغناء والحروف ومرارة الذكرى وقامة الماضي ، ورحلة الغموض ، تداعبك الأشواق إلى دفة اللرايعن المقعمين انزلة وحنانا ، وشفتا نقيسه محتويان شفتيك .. ومممت بالاستئذنان لأنصرف .. وربت المعلم على ساعدي في ود حميم ..

- ألم تجبرك الكتب عن فاطمة بنت بى ودليلة وحى أمنا حواه ؟

الخطية الأولى والشيطان يتزع منك ووجه الخلود في لزوة عمومة . وإينك قاتل يا كامل . شيطانه يناسي قضاء الزمن القديم ، ومحولت الانتسامة إلى قهقهة قال من خلاها :

- لم يصف ذمتك .

وقلت :

- اختلط التاريخ بالذخان واللوعة وليالي الدم والمطاردة ووحشة الزنانة وطول الانتظار وحرقة الشوق ..

وفهم المعلم ميتسم برفق وممس :

- نفيسه تنتظرك وعشاء عريسا سيذك - ومراء ضيفى حتى تفنى أشواقك . وإنشقت تسيبحات الفجر وطافت بى الأشواق خلف الشربة التي فاضت بالنور وخيال نفيسه يتجلى من فتحاتها ، وقدمائ تطرقان الأرض الحجرية ورجفة تأخذن إلى لحظة لقاء . أنفذ إلى حطقة الجوى ، التظ نفسا عميقا ، وتتسارع لدمائى إلى البوابة الخشبية القديمة . يرتفع صوبها كالآئين وأنا أدفعها ، وأضم بعين صحن السدار . استنشق عبق الزمن من الأبواب الخشبية والأحجار وآثار نافورة نصبت فوق بئر نضب مائه فأدركتها الإهمال وأن النسيان عليها وهجرها الزمن .

وقال بهادر دار :

- إذا خفت مصادر الله في الجوار ولجا الكل اليكم ونعج البئر من جديد سترفون ميزة العدل الذى أراضه .

ويروايك أنس الليالى الخوالي في نور اللعبة الغازية التي حملتها نفيسه قضيه درب العمر من جديد ، ويفتر مراد يتملق برفيقى ، ويفعرو بالقبيلات ، يدها الغضبان تنضبحان شوقا ، لكننى أحسست بدفة الدم ولزوجه بين أصابعه ، واختلجت بقسوة وأنا أرفعه بين ذراعى ، أسمى النفس بالأمل في طهارته ، فهل يتحقق الأمل وبهادر دار يقضى على مصيرك ، ويمرر التاريخ بصولجان الزواج في ليل الباطنية ؟

وانقلت ظفلك وتوقف عند الباب ضاحكا :

- قبلت دعوة المعلم فلا تضيع الفرصة .

وتدعوك ابتسامة نفيسه في حياه كلية زفافكم ، واختلعت ذكريات ضييح شعبان بلهائه المتصاعد في رحاب الإمام الجوين . وأنسأك دفة طراوينا ، عشونة الفرائى وبسودته . وجموات صيحات السجان في ثنيات جسدها .

- أوحشتى يا كامل .

- ليس أكثر منى .

وإلى حنان :

- أخاف أن تنعب .

- في الحب تضيع المتاعب .



- ما أكثر خطايا البشر .

قلت :

- كنت أصرع برصاص خدرك .

قال :

- ذل الطمع .

قلت :

- أو نسيت دماء هدهد ؟

قال :

- قضاء الله وقدره .

وحسم الحاكم الموقف :

- بل فضلك أنت ، وقضائى يعدل ميزان العدل .

- أرجف الخنجر في يلى ، واقرئت مشيئة عدله بصرخة مدوية :

- اضرب ..

وهويت على رنية شعبان فصمدت ضيحا شيطانيا وآهات متخاذلة مختصرة وتناولي الحاكم منديلا أجفف يدي من آثار الدم الفانى الدالاه الزنج وكنت أرجف .. هل كنت قضاء الله حقا ؟ وهل تساوت كفتا ميزان العدل بطمئتي ؟ فما أبشع العدل حين يقيمه بهادر دار . ولذكرت مراد بوجهه الصبور وقسوة نظراته وانت وراه قضبان سجن الحياه .

- أطمئن .. تركت رجلا .

ونفيسه تهديج :

- نال ثقة المعلم .

وقال الحاكم :

- في الأمر امرأة .



- قم اغتسل .

وتذكرت ليلة الوصال بعد طول حرمان ، وغمرتك طيوف
نفحات عطائها صابت الرد ، وحفظت المشرة ، ونادت الوفاء أيام
الغياب ، فهل حذل التاريخ قانون حاكم جادر دار ؟ وهزتي رجفة
من الشكوك تجارت أمام مثل نهى الصديق في حرارة اللقاء ،
وتدفق الرد ، ونسيانها سبل العشق وطرائق الغزل ، ومعاناة
استرجاع ذكريات العناق حتى يتحقق الانسجام المنشود .

والفك الماء ليصفو ذنوبي ، وجين قدم الملم حلت شفثيه ابتسامة
وغمر بيته ، وحس وهو يتخذ جلسته بجوارى :
- مبارك يا عريس .

وأخرج من جيب صدره متديلا انعطدت أطرافه على أوراق
ماله كثيرة .

- هدية زفافك الجديد .
وفي حنان أبوي رفع صوته :
- الشريات يا نقيسه .

ورفعت الكوب بالشراب الأخر ، وتفرج الدم من رقية شميان ،
وسرى فحيح احتلط بأذن الظهر تردد من المساجد المحيطة بالباطنية
ومسجد عبد الله ، وهم الملم بالهوى وهو يأتي على الشراب :

- إمام المسجد لا يقيم الصلاة حتى الحق له ..
وهو يطمع قديمه في حدائه اللامع ذي الرقية الطويلة :
- خلالاتنا معه على هامش اتفاقنا الذي يوشك أن يكون تاما .

وأخرج طاقية ناصعة البياض من جيبه ليتها على رأسه ، فحجبت
شعره الذي غالب سواده البياض ، وامتنع في شارب .. وعند الباب
زوى ما بين حاجبيه قائلا :

- على فكرة ، ثارنا لك من جودت .
صبي من صبيان قبل أن يطوي ليلمان .
- فقال ما يستحق من عقاب .
ما أكذب معوج جودت حين زارك في مسجك أن كانت الحقيقة ما
قاله حاكم يهدر دار .
- قطعنا لسانه فاحترق السؤل أمام مسجد الحسين .

وتوثق العناق ، وأنت أعمدة السرير التعاسية حتى اغتسلنا
بشفاية ضياء الصبح ينسلل من فتحات المشربة ، فارتاح الأيمن
وهي مشحة الشعر ، ملتهبة الشفتين ، لاهة الأنفاس ، يتناقص
النوم في عينيها ، تغادر الفراش مضطربة ، تتمرر أجسادا فتعتمد
على أحد أعمدة السرير ، ألمع شحوب وجهها فتمره ابتسامة
جانية ، أمد يدي أعانك كلها وألمه .. وفي دلال تقول :

- تم قليلا فالمرع أماننا طويل .
- قالت منه الكثير .

وفي علوبة :
- ما فلت نسقيه بالشوق .

وأحرمت وجنتها وهي تطرق حياء ، يؤلمها غرس استأبنا في
شفثنا السفلى فتأوه وتضاعف الذكرى الحياء فيشبع حمرة في
وجهها . وضجت العطفة بالحياة وتراعت في الجارية تتردى صرعة
سهم هادر . وأسرع مراد يلوذ بالفرار حاملا قوسه وجبهة سهامه
يتوارى عن الميرون مذهورا ، أحاول تخديره ، ويطبق وزير
السلطان على لمى ويضغط حلقى . أساول التخلص منه ، لكن
الضغط يشتد ، وتطلق يسارع الخطو ، فأشرف على الاختلاط .
أضرب مصصام الدولة بقبضتي . ترى السهم طاش عن السلطان
إلى الجارية أم كانت هي المبتغاة ؟ وعارفت قبضتي وبهاوت إلى
جانبي ، وأحسست بدوار أفقدتني من غمرته نسمة هواء انفجرت
أمام فمي ، فتأديت مراد الذي لم يلبث أن استجاب لصيحي . نجلت
معام الألفاق والخوف على وجهه ونفسيه تتجاوز أرواقها مختلفة
بالصباحات ..

- سلامتك يا كامل .
واحتضنتك إبتك مطامنا :
- أنا بخير ..

وضمعت إلى صدري وغلبي البكاء فيكيت . ورفعت نقيبه
العصا التي تعتمد عليها إحدى توالد المشربة ، فتوارت شعاعات
شمس الضحى والحياة تعبر في إخراج ، ومراد يتشم ، ونفسيه في
حيرة :

ومضى الرجل قبل أن يشفى غليلي ، فبيد من نال الوأش
جزءه ؟ وحين خلوت إلى حاكم بهادر دار في مضيقته المغممة
بالبخ ، فالتحت في أمر جودت فبدت عليه أمارات الكدر ، ولحت
عيناه بالغضب .

- لايد من بعض الدماء بين الحين والآخر ليستقيم ميزان
العدل ، ويصلح أمر التاريخ .

هل كان اتفاقا مبيتا حين داهلك الخراس ؟ رأيته يومئذ مضطربا
يحاول التخفي والفرار ؟ ونظرة رثاء في عينيه ، يتوارى في عطفة ير
الشي . فهل كانت دموعه جزءا من المؤامرة يشتر بها من فطنتك ؟
وتجاوزت في الحيرة حدود التحفظ في مقام الحاكم وتساملت :

- أوافق انت من وشاية ؟
- وفجبيء لكنه فاسك .
- وهل أعطائى التوفيق من قبل ؟
- ولزمنى الصمت .
- وهل نسيت أنه اقترن بابنة الخائن شعبان ؟

واتيقن الدم من رقبته وتبدلت توسلاته في صبيحة المعلم :

- إضرب .
- وأجفقت حين ربت على ظهري .
- أم أقل لك إن جهلنا بالتاريخ كدر علينا صفو الأمان ؟
- تعلمن السؤال الحاسم عن قاطع لسان الواشي .
- ولكن من ؟

ونفذ صيره :

- لا تقاضى بهذا الأمر بعد ذلك . .
وهمت بالحدوث ، وأشار بيده لاجرم الكلمات ويعجب
اليقين ، وويل لمن خالف إرادته ، فاستسلمت لشيبته ، وأقبل مراد
مستشيا .

- بعت حصتي من الصنف الجديد .
- وأدناه الحاكم من مجلسه وقبَّله وأبسم .
- كان أبوك أول من تلوه ليلة قدومه .
- ونظر إلى مَداحيا .
- بلقي أن نفيسة حامل . .

واتسعت ابتسامة مراد ، وأطرق وأنا أسعل إوارى ما خالجي من

مخرج حتى أنقلنى منه حضور إمام المسجد مماتيا .
- حيا بك فجر اليوم أوشك أن يفوت على الناس الصلاة حتى
والفتى رسالتك .

وتفقه الحاكم :

- كنت أظهر جناب المقطم من أوكار اليغاء .

ونظر إلى . .

- استغل البعض سوء التفاهم القائم بين رجال البياتية وبعض
الخراس ، فطغوا مهم صلحا متفردا على حساب البيادى .

وأجفل الشيخ مغضبا :

- أهوذا بالله - بفاه في المخابر ورحاب الأولياء ، وظلال بيوت
الله ووجودك ؟

قلت :

- علمت بهذا الأمر في اليمين وحزنت .
- وقال حاكم بهادر دار :
- لظالما تبهنا السؤولين . .
- وأوما الشيخ موافقا ، واستطرد الحاكم .





- قالوا أخوة ينشدون النعمة ، وقراءة الدم والمصير تستوجب منا
غض الطرف وبعض الصبر وحسن الإدراك للقانون الاقتصادي .

وأطلق الشيخ زفرة وقتم :
- استغفر الله . وأعوذ به من غضبه .
- وهو يظلمن إمام المسجد .
- قضى أخوان الصفا على هذه الأوكار دون رحمة .
- وفي صدق وحسم وهو يدعون بنظراته للمشاركة في الحديث :
- المهم أن تبقى أخلاق الباطنية .
- وجمع سجنك رجال الله وقتله .
- من الباطنية أنت ؟
- وغمز وأبتمس ، وفي سخرية أشار إلى شيخ معمم ، على حية .
ضجادة فتد باستدار رأسه :
- فقد عيناه لطول ما لاقاه من تعذيب .

واستطرد :
- أما أنت فأراك معالي رغم أنكم تبيعون الأيوون للشعب .
وانتفض الشيخ :
- كافر ..
فتواصلت سخرية الشاب رفيع الزنادة .
- وهل شفع لك إيمانك ؟
واطلق الشيخ زفرة يأس :
- كلنا في الحم شرق .
واتصل التاريخ بالمر بعديات سجنك ووفلق منكاف ، وغياب
البيين ، والحاكم يصون على الباطنية أخلاقها ، وقتلت لنفسه حين
خلوت إليها :

- تعرفين إذن ما حل بحدوت .
- ويدت الهوم على قسقات وجهها ، ولم ترد .
- من كان يصدق ؟
- وبعد تردد :
- هل أخبرك المعلم ؟
- حانت لحظة البينين :
- نعم .
- وهي تحجب القعالمها :
- انتقم لي ولك للباطنية .
- وألغيت بسؤالي الأخير :
- من ؟
- وحفرت الدموع من عينيه .
- لم يجد الزار ولم يتغم طيب .
- وتطاردك اللهفة وتأخذ بتلاييك وعزك من الأعماق .. تترك .
- من ؟
- وتسرسل مع الدموع .
- واضطجعه المعلم إلى لبنان فتم له الشفاء .
- واحتدمت اللهفة بجنون المذاب من حول البينين الوافد عليك :
- من يا نفسي ؟
- وأجابني :
- إيتنا ..

وحول الشك إلى يقين لا يخالفه خداح الآمال بين وهم الرجاء
ومرارة اليأس ، فظلك سلاطك دم ؟ مشروح قاتل يتخلف في رحم
عدالة بهادر دار .

ولم يشفع صفو الحاكم لديك ، ولا دماء مدهد في طراد الحياة
على تلال المقطم ، ولا ستون القمر في الليمان ، حلفت المدل
بقانونه ؟ أما أن يغتال عدله بكارة الإنسان في مراد ، حتى في مقام
الانتقام لك فلن أغفره - دارت الدائرة وعليه أن يتجرع مرارة كاسه
اليوم . لم أجده في مضيقته ، ولا في فسحة بهادر دار .. ولا حتى
تسأل من لفتي .

- ماذا جرى ؟
- هل جن كامل ؟
- قد تشهد الباطنية واقعة جديدة كحكاية الخلق .
- ألم تر شر الغضب في حنيه ؟
وفي المسجد استقبلني الإمام بوجه جامد كالصخر قاس كعماتة
ارتطامك بجميم البينين ..
قال وهو يعدل من وضع عمامته .
- لم أره اليوم .
شم مؤكداً .
- لم يصل الفجر ولم يبعث لي رسالة كالمتاد .

وفي هدوء :
- حديث عن العدل والتاريخ وإخوان الصفا والأخلاق حاصره
بالأعداء . وقد أضجعت الآن واحدا منهم ، وكنت مناد الأمل ،
وموضع الثقة حتى أيام قليلة خلت . عليك تاريخ الدم وإخوان
صفو الجريمة ومزاج أخلاق بهادر دار .
فما ألقى لحظة لغاه متذكراً فسحة بهادر دار ، وبياركة الجويني
وغير له جبل المقطم شظايا وذرات رماد ، وقد يفتنق القمر في هذه
اللحظة ، وتتجدد أوصال الشمس ، وتتصادم الكواكب ، ولم
أحسب ، ولقعت شقي خارج حروف جهنمية :

- سيكون يوم الدينونة .
وتسالم الشيخ وهو يتجتم أوراده جامداً مسبحة السوداء فتطرئ
حياتها .



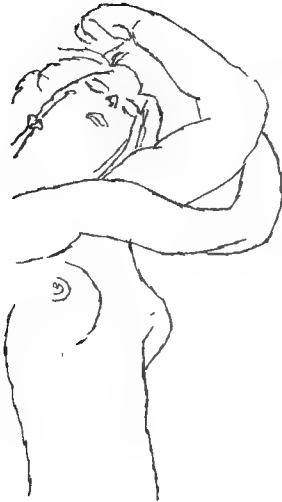
وأنا أوشك على اليكاه :
 - وهل تسلم عدائي للفوضى ؟
 وفي رجاء .
 - ومن يضمن لنا الأمان والثناء ، وحتى العمر ؟
 وصممت بالحديث ، لكنها تضاحكت ، وهمزت تملز وهي
 تغير جري الحديث .
 - وقد أحضرت لك زجاجة النبيذ .
 وتوقف عنتر بجسده المرقط وصوته المعلن :
 - ألم تجده ؟
 وطويت الكلمات وأشرت بالفي ، بخافة ان يزل اللسان .
 ولكن من أخيره يسمى في أثره ؟
 وارتفع صوت مراد يمتلح بضاحته ، رأى فراح يهمل بصوته الحاد
 الرقيق لولا بشاعة الجريمة .
 - فأت موعده ولم يظهر .
 قالت نفيسه :
 - ربما في مهمة .
 وفي رنة غير مصدقة لم تخل من برودة قاتلة :
 - لم يتغير أحداً .
 قالت :
 - لا داعي للقلق على كل حال .
 ثم لم حدوه :
 - تنتظره على المشاء ، ولا تنس ان تخبره حين تلتاه .

ودون تكلف أمسكت بيدي ومبني وهي تواصل حديثها عن
 الوان الطعام الذي أعدته ، فأصحت بمرارة قلا قسي ، وتحجب مع
 الغيوم عين الشمس الطالعة في عز النهار الخريفى ، فسادنى كابة
 وهواجس وغصص لوحة ونجت في جارية بهادر دار هادئة في
 شموخ ، وبصقت بقايا الفص الملون بقوس قزح ، متحة الحاكم
 حق وان احتجب ، لما أعجب نظامك يا معلم ا و مرق السهم من
 الشرفة فمالت الجارية لينفذ إلى بهادر دار ، ويرديه متخيفا في
 سكرات الموت ، وابتسم أبو حيان التوحيدى ، وثار صمصام
 الدولة ، وترددت صيحات .

- يمت الامام الجوينى ليصل على الميت .
 - المجهز المستحيلة .
 وأقبلت مجموعة ملشعة تردد قصائد رثاء متغمة في الفقيده وهم
 يركبون عيادهم الحمراء مع الايقاع المصاحب ، وصراخ الجوارى
 والمعيد يتسق مع النغم العام ، وحين ظهرت نفيسه ابتسمت في نواد
 وهي تقول :
 - هو غائب عنا مؤقتا .
 ونظرت إلى عدائها ، كان يحمل أوراقا منتظمة إلى حد أوشك أن
 يثيروا ، ورث مراد على يدي وقبلها ، وقال الإسام وهو يهوى
 صلاته .
 - سأعود إلى مقرتي ، أنتظر حضوره .
 وأخذ يترتم راقصا كالقرود :
 حبيبى ما أصدله
 حبيبى ما أجدله

وبعضى اخوان الصفا ، وتلاطمت في هوى صمصام الدولة
 مشاعر متناثرة تقاذفه برين نظراته ، ولم نجد محاورته مع ابن حيان
 التوحيدى ، وتوارت الحقيقة في صمت الشفاء ، وخلوت إلى

- ماذا تقول يا كامل ؟
 لو طال بقاى لا تفجرت وذاع السر ، أتضاحك مستركاً .
 - كلمات في مقام المثل بيت الله .
 يذفر متجاهلا :
 - تكأثر اعدائى وتضاعفت حشيتى عليه .
 وغادرت المسجد ، فلقيت على عتبة نفيسه ، مصفرة تعاليها
 كابة وتهزها مخاوف محاول السيطرة عليها ، وهي تنتظر حولها
 متوجسة .
 - شغلنى يا كامل .
 وأسرعا بالعودة إلى المنزل ، ولكنها تثبتت بالرفض ، وأصرت
 على مصاحبتى وفي حدة همست :
 - أهضب للظلم كيا تشاء ، إما ان ثور على المدل فسيرفضك
 الكل فقلت :
 - المهم انت ومراد .
 وكالوسط هوت على :
 - أنا ومراد أول الناس .
 وتحاذلت ساقاى ، ولم اصدق ، فصرخت :
 - تبرلين منى ؟
 ووضعت راسها على قسي وهي تتأمل المكان خالة التضاخ
 أمرنا ، وفي هس صوب :
 - ألم احفظ عهدك أيام عمتك ؟
 - ولأن قد عدت .
 - في حبة العين أضمحك .
 - سأحلق عدائي إذن .
 وفي رنة مازجها الجسم :
 - عدالتة تضمن للحياة نظامها .



الجارية بمخدعنا ، رفعت نقابها ، فإذا هي نفسها ، ملمعون غياه البئر .
أت بعجوازي ضجيعة يتفانى الجسد في عبادتها ، حتى يوشح .
ب. يفي في عطاياها ، حتى تنادعت الألفاس ، وروئت الهمسات واستسلمنا للنحاس متخاصرين .

وأنفس الماء وضياه الصباح رغم قسوة الصداح - وكمن تكمل جدبتنا وهي تتنسم مداعية :

- أو نسيت أنني حامل رغم تحذيرات المتكررة ؟
- واشتد الصدام وهي تضحك مترنحة .
- وكان ردك في المرات الثلاثة :
- حبيبي ما أصدله
- حبيبي ما أجمله

وتباعدت في ضحكة خافتة غزلة ، وأنا أنفص الماء من فوق رأسى :

- لا أذكر شيئا .
- وتحيط على صدرها :
- ألم تسمع وصية المعلم إذن ؟
- نرى فريك مات أم هي دعابة لازمة ؟ وأنا أنجفف :
- الوصايا للأموات ، وغياه لا يعنى موته .

وضحكت :

- يس المحامي منك ليلة أمس .
وأثرت الصمت حتى يصفو ذهني فثما ، فيا أشد عذابه وأنت تلتقي بهذه الطلاسم رغم الضياء ، ولد أنفص عيوس الحريف ، واستكملت ارتداه ملابسى ، واتخذت مجلس ، بعجوار الشريفة ، صفت النساء ومطبت الحياة كعادتها ، ولم أر مراد في مكانه بالمطقة وتناقل القلب بالمجوم .

- أين مراد ؟

سألته وهي تصب القهوة في نشوة وصفاء .

- ألم يستأذنيك في الذهاب إلى مكان ما بفلسطون ليتسلم رسالة مهمة جديدة ؟
وأشفتني الطلاسم المتلاحقة ، ولم أجد حرجاً في إعلان عجزى عن الفهم فصرخت :

- لا أهتم ولا أذكر شيئا على الإطلاق .

وصارت :

يشهد عليك الرجال وأنت تباركه وتجيره أنك تسلمت رسالة متشابهة في جبل ثور سبتاه ، وسميته بالحجاز ، قبل سنوات خلت .

هي صادقة إذن ، قلت مطامنا وراعتنا في فض هذه الألغاز :

- هذا عهد قديم . والمهم عننى ما يجرى اليوم .
ونجلس أمامى ، وقد أدركت فيها يبدو أنني صادق في حيرى ، وقالت على مهل :

- ترك المعلم وصيته لدى المحامى لأنه سيبقى زمنا طويلا .
وانقضت الصواعق ، وصرى الجحيم في رأسى وهي تواصل :

- واستخلف ابنتا على أن تراه حتى يبلغ سن الرشد .

وتضحك :

أوشك المحامى أن يفضي جلستنا وأنت تحاوره :
لكنه يحدرك من حفيد شعبان ابن الأخرس الذى لجأت به أمه إلى مضارب الفجر أملا في العودة والانتماء ذات يوم .
وتكاثر الحراس حول الباطنية ، فاشتد القوضى زمنا ، واجتلت ميزان العدل وقالت لنفسه ذات يوم وهي في ذهول .

- نضح البئر .
تحققت النبوة إذن فهل يتفنى الحراس ويتركون للعدل لسمحة اللوجود ، اشتدت المطالم ودارت معارك أدمت قلوبا كثيرة سجلتها ملاحم الشعراء وانتظر الناس عودة الحاكم .. وقال البعض ..

- إنه مات .

وقال شعبان :

- هي التوبة فارحمي .

قلت :

- أو نسيت مصرع همدد ؟

وقال إمام المسجد :

- حديثه عن العدل والقياس ، وإخوان الضفا والأخلاق ، حاصره بالأعداء وقال آخرون :

- هو نزيل مصحة عقليه .

وحسم الحاكم الموقف :

- قضائى يملك ميزان العدل ، ولا بد من بعض الدماء بين الحين والآخر .

وتماودن نعمة غفران لحاكم بهادر دار بين الحين والآخر مع تدفق مياه البئر : تدفق الأمان إلى نسيان تسميته براءة مراد بدم الثائر المحكوم ذات يوم ، فرأنت لايتك مآذن الأزهر والحسين وأديرة الصحراء ، وكهوف القطم ، وروايا بهادر دار ، لكن ابن الأخرس يتربص بكم ، وشيع شعبان يطاردكم ، وليل الباطنية طويلة .

في مؤتمر طه حسين الثاني عشر

أحمد فضل ضبلول

الرئيس رئيس جامعة المنيا - والدكتور هبيل
الحادي الجوهري عميد كلية الآداب جامعة
المنيا - والدكتور محمد حسن الزيات رئيس لجنة
الثقافة بمجلس الشعب - والدكتور عبد الحميد
إبراهيم رئيس قسم اللغة العربية بآداب المنيا
وأمين المهرجان والدينامو المحرك لإنجاحه كل
عام .

وقد أقيمت فصيلة في تكريم ذكرى الدكتور
طه حسين عقب افتتاح المؤتمر للشاعرة اللبنانية
هدى ميقاتي جاء فيها :

بامدرك الأبعاد ظنا كيف تشاكظ الظنون
فلأنت بحر شاسع في جوفه يغل أنون
ولقد عبرت بلجته ففطعت آلاف القرون
اتلف الدرر التفاسير من أصول أو عيون
هرم مع الأهرام حط وحطت فيه النون
سكب الجمال عليه كل وقاره حتى يكون
قبس من الظلمات ذوى فاستنار البصرون

التنود العلمية الأولى
الاعتبار القوي والاعتبار الفكري للغة
العربية :

هذا وقد بدأت أعمال الشادة العلمية
الأولى : الخامسة من مساء السبت
١٩٨٦/٣/٢٢ وشارك فيها عدد من الاساتذة
بالمحاضرات والمناقشة وسوف نحاول ان نقل
صورة مقرومة لما دار في هذه التنود العلمية
وما تلاها من ندوات .

رأس التنود الأولى أ. الدكتور حسين نصار
وقد دارت حول مشكلات اللغة العربية ، وقد
احتبرت هذه التنود ندوة عامة شارك فيها عدد
كبير من المتخصصين والادباء والشعراء ، وقد
بدأت الشدة تحدث أ. د. حسين نصار عن
الاعتبار القوي والاعتبار الفكري للغة العربية
وعلى اعتبار أنها لغة المتفكرين ، فقال : إذا نظرنا
إلى الواقع رأينا التناقض الأليم لهذه اللغة ، رأينا
الاضطراب والاستهتار والسخرية منها ، وقد تمجد
ذلك في مراحل التعليم المختلفة وبخاصة في
الكليات العملية التي تستخدم لغات أخرى غير
العربية ، كما ان الطالب في مراحل التعليم
لا يجد القدوة من مدرسيه في تعاملهم مع
العربية . غير ان ميل الاصلاح كثير
ومسروقة ، منها تحسين أحوال المعلمين

على مدى ثلاثة أيام متصلة ، وفي الفترة من
٢٢ إلى ٢٤ مارس ١٩٨٦ ، انعقد مؤتمر طه
حسين الثالث عشر بجامعة المنيا ، والذي دارت
دراساته وبحوثه هذا العام حول مشكلات اللغة
العربية في الوقت الراهن .

وكفاءة جامعة المنيا في كل عام ، فانها تختار
شخصية أدبية كبيرة ومطماة لتكرمها في إطار
هذا المهرجان السنوي المتميز الذي يواصل
نجاحه سنة بعد أخرى .

وقد اختير هذا العام الاستاذ الدكتور إبراهيم
بيومي مذكور رئيس مجمع اللغة العربية (مجمع
الحالدين) لتكريمه ، وقد ولد الدكتور إبراهيم
مذكور في لجر هذا القرن بقرية أب النمرس
بمركز الجزيرة وعلى بضع كيلو مترات من القاهرة
ودى تربية دينية وحفظ القرآن الكريم وأتم
مراحل الدراسة الأولية ثم التحق بالأزهر
فملدسة القضاء الشرعي ثم بدار العلوم حيث
حصل على دبلومه وتخرج عام ١٩٢٧ ، وفي
سنة ١٩٣١ عمل ليسانس الحقوق من جامعة
باريس ، وفي نهاية ١٩٣٤ حصل على دكتوراة
الدولة في الفلسفة . اشترك في عدة مؤتمرات
علمية وفلسفية في أوروبا وآسيا وساهم في احياء
الذكرى الألفية لابن سينا في بغداد عام
١٩٥١ ، وطهران وباريس ١٩٥٤ ، كما ساهم
في مهرجان الغزالي بدمشق عام ١٩٦٢ وابن
خلدون بالقاهرة عام ١٩٦٢ ، أشرف على
أخراج كتاب الشفاء لابن سينا وتبليغ إخراج
كتاب الغنى للقاضي عبد الجبار ، واشترك في
الأشراف على اعداد الموسوعة العربية التي
أخرجتها الجامعة العربية ومؤسسة فرانكلين .

أما عن علاقته بمجمع الحالدين ، فقد اختير
عام ١٩٤٦ عضوا بالمجمع على التريادة عدد
اضعافا إلى أربعين ، وقد استقبله المرحوم أحمد
أمين ضمن الأعداد العشرة التي تم انضمامها إلى
المجمع ، وقد تحدث باسم الأعضاء الجدد عن
اللغة المثالية ، وفي ١٩٥٩ تم اختياره ليكون
أمين سر المجمع ، وفي ١٩٦١ ، ليكون أميناً عاماً
له .

بدأت أعمال مؤتمر طه حسين الثالث عشر
بجلسة الافتتاح التي أقيمت فيها كلمات الدكتور
أحمد هيكال وزير الثقافة - والدكتور محمود كامل

والنحو والصرف معا . ثم لماذا لا تدرس اللغة العربية في أقسام التاريخ والجغرافيا والفلسفة وعلم النفس أو في الأقسام الأخرى من الجامعة ؟

د . كلود أوبير (مستترقة فرنسية) :

يجب تحديد الفروق بين اللغتين القصصية والعمية .

اللغة العربية تقويت على أيدي المبدعين الشباب والمبدعين الكبار أيضا .

د . ماهر شفيق فريد :

إن الكتابة الأدبية العربية تواجه اليوم مأزقا بسبب تقويم اللغة ونهجها على أفلام المبدعين العرب ، فهناك غموض في الرؤية بسبب غموض التعبير يتسبب في ذلك المبدعون الشباب والمبدعون الكبار ، واعتقد أن أمام الكاتب الأبداعي العمر 4 سبل هي :

١ - ألا يترد في ألا يعود إلى اللغة العربية الكلاسيكية في مظانها في القواميس والتراث .

٢ - لا ينبغي أن يعيش الكاتب من استخدام العمية في أشد صورها فجاجة إلى جانب استخدام القصص في أشد درجات اغرائها .

٣ - ألا يعيش الأديب أن يستفيد من التركيب والتعبيرات الموجودة في اللغات الأخرى ، فنحن في حاجة إلى هذه التعبيرات لتجديد اللغة .

٤ - لا ينبغي على الكاتب العرب أن يقتصر على التراث الأدبي فقط ، وإنما عليه أن يرجع إلى التراث العربي في التصوف والتاريخ والجغرافيا والمعلوم أيضا .

اللغة العربية عامل من عوامل الوحدة :

د . نصار عبد الله :

لماذا نشغل أنفسنا بإصلاح اللغة العربية ؟

إننا نسعى إلى إصلاح هذه اللغة لأنها تؤدي وظائف عامة :

١ - لأنها لغة علم وفلسفة وأدب .

٢ - لأنها لغة تاريخية .

٣ - لاعتبار سياسي ، فاللغة العربية عامل من عوامل الوحدة وينبغي أن نؤكد هذا كله ونحن نتحدث عن إصلاح اللغة .

وفي السلسلة الأولى من صلب الأحد ١٩٨٦/٣/٢٣ قد استمرت لمدة ساعتين من التاسعة إلى الحادية عشرة الفيت ملخصات للابحاث والمحاضرات التي دارت بصفة عامة حول اللغة العربية ومشاكلها وطرق تدريسها وأيضا عن طه حسين واللغة :

د . حيد الحميد إبراهيم (قضيا الاعراب كطائرة جالية) :

إن هذه الدواصة ترفض الفكرة التقليدية لوظيفة الاعراب والتي ترى أن الاعراب يتوقف



د . محمد حاسة :

انصرف المعلمون عن الإصلاح وأخذوا يسرون خلف مشاكلهم الحياتية والشخصية ، فليس هناك مشكلة في النحو ، أو مشكلة في التركيب إذن ، كلنا نسمع للغة العربية وفهمها ، ولكن الدراسة التي تتم في الجامعة والمدارس ابراس متفصدة ، القواعد في ناحية ، والنحو والصرف في ناحية أخرى ، والفهم في ناحية ثالثة ، كل هذا يتفصل عن بعضه البعض ، فمأذيم التلميذ من الجملة (ضرب زيد عمرا) مثلا ، هذا لا يمتنع ولا يمتنع في أي جانب ، يجب فهم النص من خلال القواعد

**العربية
ليس لها وجود
إلا
على لسان
المتكلمين بها**

واستخدام المخترعات الحديثة في تعليم العربية التي يستخفهم - على سبيل المثال - غير العرب الحريصون على التطقن السلم للغة العربية .

وقد عقب الدكتور عبد الحميد ابراهيم فقال أن اللوم يقع على اللغة العربية نفسها لأنها تحوّلت إلى شيء مقدس لا يقبل المناقشة ، فضلا عن تعقدها في بعض النواحي ، وهذا ما يجده بعض الأجانب الذين يجادلون أن يتعلموا العربية ، فيأخذوا لو خففنا اللوم والمجوع الضاري على الانسان العربي ، وعلينا أن نأخذ في الاعتبار طبيعة اللغة العربية نفسها .

د . ولعت القرنواث :

إن الشائع الذي يحصل عليه الانسان العربي من أجهزة الاعلام غائض مشووعة بصفة عامة ، أيضا التصور المقرر على التلاميذ والطلبة بالمدراس ينص على غير صحيحة عن الواقع اطلاقا مما يحدث فجوة واسعة ما بين ما تدرسه وما تعيشه . نحن عرب .. نعم .. ولغتنا هي اللغة العربية .. نعم ، ولكننا عندما نتعامل في حياتنا اليومية نتعامل بلغة مختلفة تماما وهذا هو أساس المشكلة .

د . محمد حاسة :

اعترض على توجيه اللوم إلى اللغة العربية الذي وجهه د . حيد الحميد ابراهيم ، لأن العربية في النهاية ليس لها وجود الا على لسان المتكلمين بها .

الشاهرة / مديحة أبو زيد :

لماذا لا يكون هناك تقييم ابراس تدريس اللغة العربية في المدارس والمعاهد المختلفة وعلى اساس النتائج المستخرجة تتخذ الاجراءات اللازمة ؟

الروائي / عبد الحكيم قاسم :

علينا ان لا ننسى قضية اللغة العربية والترجمة ، فالكاتب المترجم في كثير من الأحيان ليس له علاقة باللغة العربية السليمة من حيث تركيبة الجملة العربية على الأقل .

د . هيام أبو الحسن :

إن مشكلتنا هي حفظ القواعد ، إن الأطفال العرب الذين كانوا يحفظون - مع ذوقهم - بالخارج عندما تعلموا القواعد والنحو والصرف كانت النتيجة مذللة ، وأقول هذا بناء على تجربة شعنتها بالفعل . إذن فطبيعة التعليم ووسائلها لها أهمية كبرى في معرفتنا وتعليمنا هذه اللغة .

طالب من أداب للسيا :

يجب ان نبحث أولا عن اجابة السؤال : لماذا وصلت اللغة العربية إلى ما هي عليه الآن ؟ الاجابات كثيرة ، ولكن ينبغي التركيز على المدرسة وطريقة التدريس فيها في المقام الأول وقبل كل شيء ، لابد أن نتطبع اللغة في أذن الطالب أو التلميذ أولا ثم نقوم بمحاكاتها .

عليه المعنى ، أن المعنى يفهم من السياق شأن كل لغات العالم ، كما أن المستمع يفهم ما يريد من القائل حتى في حالة التمكن ، ولكن هناك وظيفة جارية يؤدونها الأعراب في اللغة العربية .

عهد هذه الدراسة (التي أقدمها) إلى التقليل من الأعراب الذي اعتبر قيمة شريفة للغة العربية بعض النظر عن قيمته الحقيقية ، فالأعراب شيء خارجي وصناعي ، وهو مستوي ثان للغة ، لا تعرفه العامة وليس شرطاً أن يتم الفهم به أو عن طريقه .

إن هذا البحث يرتفع بالأعراب كقيمة ثقافية وكمستوى ثان للغة ، لأن الأعراب قد تحول إلى منطق رياضي صوري كمنطق أرسطو .

اقترح بالعلماء القواعد النحوية في مراحل التعليم الأولى :
د. فتحي جمعة (تطورات في مشكلة تعليم العربية) :

البحث يدور حول وضع اليد على المشكلة ، وتتمثل المشكلة في التعارض الواضح بين الأهداف الكبيرة التي وضع أسسها رجال التعليم ، وواقعنا القوي في شتى أنحاء الوطن العربي ، هذا التناقض أرجعه إلى قصور في الوسائل التي لم ينظر إليها واضعوا المناهج ، وضعوا منهاجهم أو رسموا أهدافهم ، والوسائل هي طريقة الدراسة التي تتم في القرون المختلفة في اللغة العربية .

واقترح ١ - إلغاء دروس القواعد مطلقاً من المرحلتين الأولى على أن يستبدل بها نصوص مختارة بمثابة يتم عن طريقها تدريس اللغة .

٢ - قراءة القرآن الكريم هي أقوم الطرق في اللغة ، ويجب تخصيص حصص مستقلة لهذا الغرض يقدم بها أساتذة متخصصون في الثلاثة .

٣ - العناية بإعداد المعلم وإعادة النظر في المناهج التي تدرس في المعاهد المتخصصة .

٤ - تقرير مادة الثقافة للقوية على كل مراحل التعليم ، وفي كل معاهد بلا استثناء .

٥ - ألا تعتمد المعاهد اللغوية المتخصصة على ما يصرف اليوم بمكتب التنسيق ، لأن اللغة مهارة تحتاج إلى اكتسابها إلى قدرات ذهنية خاصة وعقليات رياضية منطقية خاصة .

د. ماهر شفيق فريد (من طبع واللغة) :
وقد تعرض د. ماهر شفيق إلى هذه النقاط الست في حديثه عن علم حسين واللغة .

١ - نوع التشريب اللغوي الذي تلاءمه على حسين في حديثه وشبهه حتى انتهى من ذلك الأدب .

٢ - نظريته إلى اللغة وموقفه منها .

٣ - كيف لاحظ لغته في نظر معاصريه

٤ - تحديد المناطق التي خدم اللغة العربية

٥ - صلة تربه بالشعر

٦ - الإلقاء المقترحة أمام دراسي لغته .

اقترح بالعلماء قواعد النحو من مراحل التعليم الأولى

د. احمد ختار عمر (تعليم العربية بين المدرسة والجامعة)
يجب التفريق بين اللغة كموضوع للدراسة ، واللغة كموضوع للتفكير والتعبير ، كما يجب ربط اللغة بأنشطة الطلاب المختلفة ، ومن المفيد أن نتفكر في إنشاء مركز للدراسات التطبيقية ، وأن نربط دروس اللغة العربية بالحياة ، كما يجب التنسيق بين هذا المركز والمراكز الأخرى المهتمة باللغة ، وبصفة عامة فاته منها كان التجريب في وسائل تعليم اللغة ، فالتأني نصل بها إلى ما هو أدنى منها الآن .

مناقشت حول البحوث السابقة :
وقد دارت بعض المناقشات حول البحوث والدراسات السابقة نسجل منها الآن :
أحمد عفيفي : أطالب د. عبد الحميد إبراهيم بوضع قواعد معينة لا تكلم عنه بشأن قضايا الأعراب كظاهرة جارية .

حسن خضر : أن كل المتحدثين اغفلوا الاطار الحضاري الذي تتحرك فيه اللغة العربية في المجتمع العربي ، أن اصلاح اللغة يبدأ من اصلاح للجمع نفسه .

عبد الحكيم قاسم : ليس من النحوم ما هو ضروري لفهمه ، وهذا تعليق على د. عبد الحميد إبراهيم كما أن اللحن هو وقوع في قاعدة أخرى غير القاعدة الأساسية .

د. يسرى المرب : هذا المؤثر يدعو إلى تفكير شديد بمستقبل اللغة العربية ، ولقد أوقعني بحث د. عبد الحميد إبراهيم في حيرة شديدة وهي خاصة بالظاهرة الجمالية للأعراب .

د. عبد اللطيف عبد الحليم : نحن فقدنا النخوة نحن لفتنا ، وهذا ما يجب الاعتراف به ، ورأي أنه لا أمل في اصلاح هذا الجيل الحالي من الطلاب .
تواجد الآن ، وعلياً أن نبداً ، إذا أردنا - من

الأجيال القادمة ، وحتى تكون النخوة قد وجدت لدينا .

الشاعرة زينب أبو النجا : اتنا نطالب بقوة ثقافية قوامها اعداد المعلم لاعداد السليم والقبض على أمة بعض رجال الاعلام .

د. عبد الحميد إبراهيم : إن الأعراب ليس سابقة (وأنا أتكلّم عن الأعراب وليس النحو ، وإنما يتعلمه الطالب ، فالأبناء العلماء القدماء كانوا يلحنون ويترخصون في ذلك ، وفي اللغة العربية القديمة كان يحدث هذا ، إن الأعراب ليس هو اللغة العربية كما تعرف ، وإنما هو وظيفة في اللغة ، ولقد أحسست من كتاب د. إبراهيم أتيس أن الأعراب ما هو ألا وظيفة جارية في كثير من الأحيان ، والنحو يعتمد في كثير من الأحيان على الرزين والموسيقى ، ونحن نرى هذا في أشد ما يكون بالنسبة للفتنير ، إن دراسة الصوتيات قد تقلب النحو رأساً على عقب كما قال استاذنا الدكتور إبراهيم أتيس .

د. فتحي جمعة : إن الأعراب ليس شيئاً خارجاً عن اللغة العربية ، أنها لغة أعراب ، والأعراب فيها ذو سلطان كبير عليها وهو من صميم بنية اللغة العربية ، ونحن نتخلص من الأعراب فلنا نصل إلى مستوى آخر من لغتنا القصص ، أن القصص لا يمكن أن نترج عنها الأعراب ، والأعراب ملكة يتكسبها من بدرس اللغة العربية . والحنن في القصص ، العامة ، فالحنن خطأ في اللغة على مستوى القصص نفسها ، ولكن الذي يتحدث في العامة يتحدث في لغة أخرى .

أما الندوة الثانية من صباح الأحد ٢٣/٣/١٩٨٦ فقد استمرت لمدة ساعتين آخرتين من الحادية عشرة والنصف إلى الواحدة والنصف ظهراً وقد جاء فيها :

١. د. كلود أودير (بعض الملاحظات على تدريس اللغة العربية للأجانب) :

أن القصص هي اللغة الأساسية - وخاصة في اللغة العربية ، في تدريس العربية للأجانب ، ولكن تدريس اللغة العامة للغة الأجنبي أسباب منها أنها لغة مستعملة بين الناس فعلاً .

يجب الرجوع إلى منبع التدريس نفسه :
د. محمد فتوح : أن من أسباب اصلاح اللغة ، العودة إلى المنهج نفسه ، ويجب أن تعود إلى النص اللغوي نفسه ، كما يجب أن يتربص وحديث عند الدراسة ما بين قديم ووسط وحديث ، وثلاً نص للباحث ، والنص ينسب ، ونص من القرن العشرين ليدرس بنفس الطريقة ، فالنظر الوصفية ثم النظر التكاملية ، ولقد سبق لي أن طبقت هذا المنهج فاسترحت نصاً للباحث من البخل ، ونصاً لأي حيوان التشويحي في الإبداع والمؤانسة ، ونصاً من كتاب د. عمود المريعي في نقد الشعر ، كما اخترت نموذجاً للدكتور زكي نجيب محمود .

إن هذا الاختيار المتروك مفيد لا شك في ذلك .

المصطلح يمثل مشكلة دولية :

د. هيام أبو الحسين : (قصة المصطلح الأدبي) :

اننا نتعامل مع المصطلح الأدبي تعاملًا مشكلة يومية ، ولذا أول بلد عربي يصطدم بمشكلة المصطلح ، الذي يمثل مشكلة دولية في الأساس وخاصة عند الدول التي تتحدث بأكثر من لغة وخاصة الدول التي تتعرض للغزو الأنجلو أمريكي ، وهذه المشكلة تنظر إليها من وجهة المنهجية المعاصرة .

علينا ان نعرف من هو الجمهور الذي يتوجه اليه المصطلح ، وما هي توعية المصطلح نفسه ؟ ان المصطلح منتج لغوي في الأساس يتم طرحه للمستهلكتين عن طريق عرضه في سوق اللغة وعلينا ان نعرف هل نحتاج استخدامه أم لم نحتاجه ؟ (واسمحوا لي ان استخدم هذه التعبيرات المادية) .

إن هناك خطوات معينة تتبع عند اختيارنا لمصطلح ما ،

١ - تحديد المشروع (مثل تعريب التعليم الجامعي) .

٢ - تقسيم المشروع الشامل الذي سأتعامل الي مجالات فرعية مثل (تعريب التعليم الجامعي في كلية الطب او الهندسة الخ) .

٣ - كل مشروع فرعي من هذه الفروعيات يدرس بطريقة مستقلة ، وبالتالي للمصطلحات الأدبية يتم تقسيمها حسب الأنواع أو الأجناس (شعر - قصة - مسرح - الخ)

٤ - حصر الفئات التي تتصل بكل فرع في الحاضر والمستقبل ، وفي كل الحالات يجب ان يكون لدينا هذه المصطلحات .

٥ - يجب نشر هذه المصطلحات .

٦ - ترجمة المصطلحات الجديدة التي يتم اختيارها .

٧ - يجب اختيار المصطلح المعين من المقروض ان يكون دقيقا في التعبير وان يكون سهل الابقاع حتى يتقبله الأسوأ أو الجمهور بارتياح

اننا يجب ان نعي بطبيعة المصطلح وذلك عند تصنيف المصطلحات . كما يجب نشر هذه المصطلحات حتى لا تكون حبيسة الأرواح أو القواميس ، اي لابد ان تكون هناك دعاية لهذه المصطلحات وعمل وسائل الاعلام الجماهيرية أو تهتم بهذا المجال . ان المصطلحات الأدبية مشكلتها كبيرة جدا ، فالبنيوية - على سبيل المثال - مرفوضة تماما بالنسبة لي ، فالجمهور لا يفهمها على الإطلاق . ان مشكلة المصطلح اساسا مشكلة فهم ، كما يجب علينا ان نستفيد من الجهود الدولية في هذا المجال .

د. رفعت القزواني (المعجم العربي في ضوء معطيات علم الأصوات)

ومسدى الدوعي للمعجم لنا كمعرب أو كمتعلمين للغة العربية .

د. محمد حسان : (العربية ودور القواعد في تعليمها)

ويرتبط بهذا الموضوع علم القدرات والعلم بقواعد الاختيار التي تربط الدلالة بين هذه الكلمات وبعضها البعض .

اننا نقدر ظروف اللغة الحياصة وتاريخها الطويل ، ونقدر أيضا دور التطور الذي يمت بعض الدلالات ويهي بعض الآخر ، ان اللغة صورة للحضارة ، كما ان تدريس القواعد متصلة مع اللغة قد أسهم في ان يعتقد البعض ان هذا هدف لذاته .

العربية امرأة بلغت غاية الجمال :

د. حسين نصار :

انا اعتقد ان اللغة العربية امرأة بلغت غاية الجمال ، وللعربية مقومات الجمال الذاتية ، وعمل الأديب ان يكشف مناحيق الجمال ويستغلها أو يستخدمها . فللحسنات اللغوية

(على سبيل المثال) تزيد جمال اللغة جمالا . ان هناك طاقات متعددة يستطيع الأديب ان ينفذ الى مواطن الجمال فيها :

● عقدت الندوة الثالثة في اطار مهرجان طه حسين الثالث عشر صباح يوم الاثنين ٢٤/٣/١٩٨٦ واستمرت لمدة ثلاث ساعات متصلة وقام بإدارتها الدكتور صابر أبو السعود .

في بداية الندوة تحدث الدكتور منبولى عن مشكلات تدريس اللغة العربية فقال : ان هناك مشكلات في تدريس اللغة العربية لطلبة الدراسات العليا لاقسام العلوم الإنسانية ، كما ان هناك بعض التوصيات لابد من توجيهها في هذا المجال مثل ،

١ - الاهتمام بتدريس مادة الدين بشكل اجباري في مراحل التعليم المختلفة

٢ - الاهتمام بتدريس اللغة العربية في صور القواعد النحوية والأدب .

٣ - تشجيع محرمات الخطابة المدرسية في المدارس المختلفة .

٤ - لابد من تدريس اللغة الفصحى للطلاب في اقسام كلية الآداب المختلفة وفي الكليات النظرية مثل الحقوق .

لا يوجد منهج لتدريس اللغة العربية للأجانب :

د. محمود السعقل (حول مشكلات تدريس اللغة العربية للأجانب)

وفي هذا المجال لابد من الحديث عن

١ - اللبج ٢ - الكتاب ٣ - اللغة التي سيقيم المدرس بخلافها وسيلة لشرح مادته وتوسيع منهجه .

وهنا يلاحظ انه لا يوجد منهج لتدريس اللغة العربية للأجانب على مستوى الوطن العربي ، هناك كتب فقط ، ولكن لا يوجد منهج ، هناك محاولات عند اللبنانيين والسوريين ولكنها محاولات تجارية فقط ، ولا توجد أية استراتيجية عربية لهذا الغرض ، ولابد من ايجاد قاموس عربي جيد للأجانب .

د. ابراهيم المصوبى (مشكلة الرسم الاملائي)

وقد تحدث عن الخط العربي الحالي وضرورة تنويعه ثم استخدمه في تعليم العربية .

د. محمود العيد : وقد تحدث عن المنهج التاريخي لدراسة مشكلات اللغة العربية على ضوء مناهج علم اللغة الحديث .

د. يسرى العزب (التضمين اللغوي في الشعر المعاصر) :

ان التضمين الذي يتحدث عنه د. العزب ليس هو التضمين الذي تجده في القصائد التي تستعين بآليات للشاعر آخر ، ولكن التضمين هنا يعنى الاندفاع من اللزوم اللغوي الشعري في الشعر الفصحى ، والتضمين اللغوي للشعر الفصحى في الشعر الشعبي أو الشعر العامي .

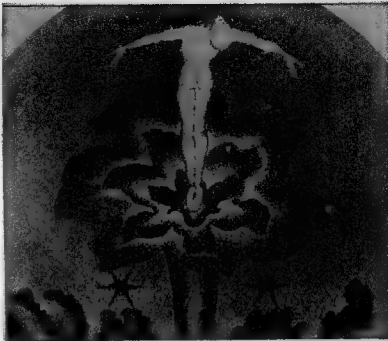
الاعتبار القومي والاعتبار الفكري لغة العربية

يجب الاعتراف باننا فقدنا النخوة نحو لغتنا العربية

ومن ثم ، جرى حديثنا منذ القرن الثامن عشر عن الروايات وقصص الغرام والغمية أو خيالية ، ووجدنا أحياناً أن التمييز بما فيه الكفاية ، وجعلنا بسبب تحيزنا التطبيقي إلى إغفاء القيمة على المذهب الواقعي ، أكثر من إضغاثها على المذهب الرومانسي . ولعل من اللازم كبدية على الأقل أن نرى التراث الذي يؤدي إلى أدب الخيال العلمي الحديث من حيث أنه حالة خاصة للقصص الخيالي ، لأن هذا التراث يتشدد دائماً في الفصل بين عالم القصة الخيالية وعالم التجربة الإنسانية المألوف فضلاً جلياً . ويضبط هذا الفصل في أبسط وأقدم صورة شكل عالم آخر ومكان مخيف مثل :

السياء ، الجحيم ، جنة عدن ، أرض الجن ، المدينة المثلث ، القصر ، جزيرة الجولنتس الخرافية ، جزيرة ليليوت الخيالية . وقد استغل هذا الإنسلاخ الجذري بين عالم القصة الخيالية وعالم التجربة بطرائق مختلفة . وكان على إحدى هذه الطرق ، وهي أكثرها وضوحاً ، أن تعطل قوانين الطبيعة لتسبغ مزيداً من القوة على القواعد القصصية التي هي نفسها إسقاطات للنفس البشرية في شكل زخبات وخواف مشروعة . وتكون هذه القواعد البحثية في جدار كل نسج قصص هي نفسها السمات المميزة والمحددة لجميع الأشكال القصصية ، سواء وجدت في كوالب « والغمية » أو « خيالية » . وهي أكثر وضوحاً في القصص الرومانسية البحثية ، منها في أي موضع آخر ؛ لأنها أقل استغناء فيما يتعلق بها من بواطن وصفات أخرى . ولكن ثمة طريقة أخرى لاستغلال الإنسلاخ الجذري بين عالم الخيال وعالم التجربة ، وتؤكد هذه الطريقة إدراك الأشياء وتصورها . ويمكن استعمال الاختلاف للتوصل إلى قوة إرتكازات شديدة على بعض جوانب ذلك الواقع نفسه الذي نحى جانباً لاستنباط عالم روماني . وسحين تعود القصة الخيالية صامتة إلى مواجهة الواقع ، تتجشأ أشكالاً مخيفة للقصة الخيالية الطبيعية ، أو اصطفاً الأساطير والخرافات التي نسميها عادة ، قصة رمزية ، أو مكمية ، أو خرافية تجري على ألسنة الحيوان ، أو حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي ، وهلم جرا - لئين معرفتنا بأن الواقع موجه توجيهاً غير مباشر خلال طريقة خيالية جلية .

وهكذا يكون اصطفاً الأساطير والخرافات هو أدب الخيال الذي يقدم لنا عالماً متسلخاً جلياً وبوضوح عن العالم الذي نعرفه ، لكنه يعود إلى مواجهة العالم المعروف بطريقة من طسرات إدراك الأشياء وتصورها . ومن المتعارف عليه ، أن اصطفاً الأساطير والخرافات كان وسيلة مفضلة عند المفكرين الدينيين ، لأن الديانات أصرحت إصراراً دقيقاً على أن ثمة عالماً آخر غير العالم الظاهر للعين ، كما ترى الفطرة السليمة أن الواقع - « المذهب الواقعي » ناقص ، وللملك فهو زائف .



جذور أدب الخيال العلمي

روبرت سكولس
ترجمه من هين توري

كل قصة خيالية - بل كل كتاب سواء كان أدب خيال أو لم يكن - يخرجنا من عالما الذي نعيش فيه عادة . والدخول في فراءة كتاب يعنى الخيالة في مكان آخر . ومن طبيعة هذه الحرية وعلاقتها بتجارب حياتنا تأتى جميع نظريتنا للتفسير ، وكل معاييرنا للقيمة . وقد ناقشت في موضع آخر حالة العلاقة الخاصة بين أدب الخيال والتجربة التي تعبر عنها مصطلحات عامة مثل « أدب خيال المستقبل » . ولقد أتى طبيعة موقفي الجذلي كمدافع عن شكل شعبي ، لكنه ليس شكلاً قليل الشأن في أدب الخيال من الناحية التقنية ، إلى خلق حالة عديدة للغاية بالنسبة لموضوعها . ولأن قواعد البلاغة تجر كل المدافعين الراديكاليين على الاختيار بين غيابة قضائهم ، إما بالإسراف في التولييق ، وإما بالإسراف في الحسومة ، ولست لفهم فهماً جيداً سوى تلك القواعد . وفي مقابل هذا ، أصبح أن اعتمد اعتماداً أكبر على الشائعين التجريبية والنظرية ، بوصف بارامترات شكل من أدب الخيال قديم وجديد على السواء ، تأصلت جلوه في الماضي ، لكنه يصورى بصورة متميزة ، متوجه إلى المستقبل وغير مرتبط به .

ومن المؤلفات في نفسنا الأنجلوسكسون العالم على التطبيق التمييز بين مدرستين عظيمتين لأدب الخيال طبقاً للملاحة التي يتغلها بين موائل أدب الخيال وعالم التجربة الإنسانية .



والعلم، بالطبع، كان يحكى لنا الشيء نفسه عدة مئات من السنين. للعالم الذى نراه ونسمعه ونحس به - أو الحقيقة - نفسها، ليس إلا خيالاً من صنع حواسنا، ومتممداً على قوينا البؤرية، مثلاً يؤرض ذلك غيرى، أبسط مجهر. ولذلك، فإننا لا نثير الدهشة، أن يجب على من تسمية أدب خيال، وعلى من استعمال الوسيلة القصصية نفسها مثل قصص ماضيها السبئية، بمعنى، أياً وحاشا أن مترامثالنا، غير أن اختلافات بين هذين النوعين من الأدب الخيال، لا بد من بحثها.

وهناك مجموعتان لا اصطفاح الأساطير والخرافات، أو القصة الخيالية التطبيقية التى توازى التمييز تقريباً بين القصص الخيالية للدين، والقصص الخيالية للعلم. وقد نسى هذين الشكلين على التوالى، اصطفاها، وعقلانياً، و اصطفاها نظرياً وللأساطير والخرافات. وهذا التمييز ناقص وغير مثير للأساية. إذ يخل الجهاأ أكثر مما يصح خطأ، ولكن معظم القصص الخيالية التطبيقية يسودها الاصطفاح العقلاني أو النظري للأساطير والخرافات. وفى التراث المصرى نفسه يمكن التفتي من أن أوكويديا ذاتي ليست إلا اصطفاها عقائدياً، وأن يونونيومور ليست إلا اصطفاها نظرياً. ويعد عمل ذاتي أعظم درجة بكل المفاهيم المقبولة للمقارنة. ولكنه صعب على إطار خطة مثل مضادة للنسق النظري للمقيدة. أما يونونيومور نظري فخرابها بأنها لا مكان. ومن ناحية أخرى، لابد لنوكويديا بشرية كانت أو أقية أن يلا تكون المعلوم. وما كان الاصطفاح النظري للأساطير والخرافات ناقصاً للقصص العقلانية، لسانه خلوق إنسان الزعة، مرتبط من أصوله بالويلو والقيم التى شكلت ضمير العلم نفسه. لقد تمت سويت علم عصره، الأمر الذى دفعه إلى اتخاذ وضع عقائدي يمينه في الكتاب الثالث من رحلات جيلير. ومن المؤكد أنه لو لا الميكروسكوب والتليسكوب، ما كان الكتابان الأول والثالث بالصوره إلى ما عليها. أما الكتاب الرابع لمحكمه نظرية تجاوز كل عقيدة. ولذلك، لتمام اصطفاح ذاتي للأساطير والخرافات العقلانية، مع أنه يمكن دائماً في صوغا التحكم. ولما اصطفاح مود النظري وتطور. ولأنه ولد من الفلسفة الإنسانية فقد ساءله العلم. ولكنه لم يزدهر ذات يوم، كما يزدهر في الوقت الحاضر - لأسباب تميز إلى أن علمنا اليوم هو استكشافه.

وكما علمنا Claudio guillenn، قد يرى الأدب بصورة مثبته في حالة تطله إلى نسق ما حل أنه مجموعة من الكائنات تميزت - بعضها بعضها باستمرار بعضها من توازن لم يتفق إطلاقاً. وفى أثناء هذه العملية، تتبول بعض الأشكال النوعية، وتثبت على حالها، أو النوع من الوجود، وأسباب تميز إلى أن علمنا اليوم هو استكشافه.

مدينة من التاريخ، ولا تلبث أن تسلم موقعها المسيطر على مرور الزمن وحسب. وفى كل عصر، مثلاً كان الروس من أتباع المدرسة الشكية لمولين يفة الملاحظة، تعد بعض الأشكال النوعية أشكالاً قديمة - أى مقبولة لإنتاج أدب جاد - وتخرج أشكال أخرى من هذا الطاق، إما لأنها مقصورة على فئة يمينها (أدب شكة)، وإما لأنها شديدة التوافق (أدب ششي). وهو الزمن، أصبح الأشكال النوعية أشكالاً جامدة عملة متكافئة، وتفتقد قوتها الحيوية. وصح الأشكال الشكية، فإنها تسلم موقعها المميز آخر الأمر، ويتحرك نحو حواف القاعدة الأدبية المقروء. وقد ترى أسباب هذا في مصطلحات الشكية البحتة - أى استنفاد لمضاهيل التصويرية فعلاً الجنس الأبي. أو قد ترى في مصطلحات ثقافية أوسع نطاقاً - من ألبا استجابات تطورات اجتماعية مود - أو تصويرية عارضة من إطار النسق الأبي نفسه. وحسب طريقة تفكيرى، فإن أدب الخيال ما دام مصرافاً، فلا يمكن النظر إليه نظرة سلبية في مصطلحات شكية بحتة. وما يجب أن يفهم من التغييرات الشكية، لابد أن يرى في ضوء تغييرات أخرى في الموقف الإنسان.

ومن ثم، أرى بحث جزئية صغيرة، لكنها جزئية عامة لنسق الأبي: أى تفاعل أشكال معينة لصورة أدب الخيال على مدى فرون قليلة من السنين تنتهي بصورها الحاضر. وأرى أيضاً رؤية هذا التفاعل على أنه جانب من حركة أكبر للعلم. وسأعالج هذا بإيجاز شديد، وسوف استبدل أوروبا قهيدياً. ولكن القناعة الحقة في أمور من هذا النوع يجب أن تتحقق بمحض تفصيلات جليلة. وما علينا إلا النظر ببساطة إلى عالم الأدب الخيال من منظور هذا النموذج، لم ننظر ما إذا كان يمكن اتخاذ المنظور القديم بإرتواح مرة أخرى. وأبدأ بطرح مسألة نادر ما استرعت النظر، ربما لأنها أكبر كثيراً من احتمال إجابة. وهي، «ما الذى يجعل شكلاً أسمى شكلاً سائداً؟ وبلاصطراف بظاهرة السيادة، فلماذا مثلاً، تسود الرواية التطبيقية بلاد أوروبا الغربية مائة سنة من أواخر القرن السادس عشر وطوال القرن السابع عشر؟ وبمثل القول، أن الجدل قد شار حوله هذه المسألة، واعتقد بقناعة أن الرواية التطبيقية كانت ملازمة بصورة مثالية لعهد فقد في نظام الإقطاع آحادى النظم قدرته على الإحساس بوجود الفرد، ولم تكن ديمقراطية الرجوعوازية قد خرجت إلى حيز الوجود بعد، من حيث أنها منظم لقراع القوة الذى خلفه النظام الإقطاعي للملأ. وقد جعل عصر الأمراء (حسب التمييز الميكانيكالى) الرواية التطبيقية البطلوية أسراً وقد الملوأ. ولا في عصر الزوال المظفر. وقد تمكن لإزاح الدرامى للمعصر، بما اكتشف من تقلبات الخط الثيرة، كما ترى مثلاً، في حياة

الفيل الإنجليزي أسكنى وهورت ديفيو، أو حيلة السير رولز رابلى، شكلاً أسمى معها من أن يحتل أقصى إمكاناته. وفى حالة الرواية، نجد أنها شكل حشلى بالسيدة لأسياب الأدبية موازنة. وأن ضوء الطبيعة الوسطى لم يصب «فى نشوء الرواية، لكنه تسبب فى نشوء مفاهيم جديدة للمؤلف الإنسانى، حيث كانت كلتا هاتين الظاهرتين من أن تحسدا. وذلك الفهم الجديد للتاريخ يؤجه خاص، من حيث أنه عملية ذات ديناميات معينة ناتجة من تفاعل القوى الاجتماعية والاقتصادية مفهوماً جديداً للإنسان باعتباره كائناً يصارع هذه الكائنات الغامضة. ولذا ما أبين فشل هذا الصراح بالطريقة نفسها على أن يكون المبرر. مثل صراح الأناشع مع تفهيمه السطح المرسع. وفى حالة الأدبية البطلوية، ليس الأمر، أنه لا يمكن إلا أن تكون كتابة المسرحيات، بل تتناول الإنسان الاجتماعى الأصملى. كما أن كتاب الكليات مضاعفة إيماناً بالكتاب السرى الإيجريزير سير ريتشارد سبيل حتى إسن حتى يستولوا صورة اجتماعية ثرية حل وطبيعة، لم تسطع الرواية التطبيقية أن تحلقة بغير الآم شديدة ولغص متسم بالغياب.

وبالطبع، جاءت الرواية لتكون شكلاً أدبياً فى عصر واع أن التاريخ قوة تشكيل، وبمكة التصير من نفسه الصراح قدر من الأرتياح. وكانت الرواية على الشكل المتعلق بتتابع مورو الزمن. إذ أنها نجد في كل ما الله وروايتو الفرون التالى عشر الواقع المعظم، تاريخ فرد تقابله خلفية لصورة القوى المكيفة للنظم من التاريخ. ولستطيع أن أرى في سلسلة روايات كتاب مثل براك ورولا، جهوداً كاملة شاع شكلاً إنسانياً، ويصعب أبطال هذه الروايات مصارعين في قبضة خطط التاريخ الكبيرة نفسها. ولا أذا، بالطبع، كان المعصر الذى اكتسب فيه التاريخ مكانة جليلة حتى كاد يرتفع إلى مصاف الآلة، وصار له في العقل مذهب مدعى، سمى ثلاثه التاريخ الذى هو روح المعصر إلى تفتيد هذا المذهب.

والآن، لنضيق البؤرة على صورة الأشكال القصصية وحدها، حيث لا يمكن النظر إلى سيادة الأجسام النوعية التطبيقية وحسب، حتى في جميع الفنون، بل ينظر إليها أيضاً في نطاق نوع وحيد من الأدب. وفى مجال الرواية نفسها، نستطيع تتبع إرتفاه وتدها الرواية الساطيفة في القرن الثامن عشر، والرواية الاجتماعية والتاريخية في القرن التاسع عشر، والكثير، الرواية الجوانبية والميكولوجية بدرجة أكثر في مطلع القرن العشرين. وقد اندرجت هذه الأشكال جميعاً تحت المذهب الواقعى، واجل هذا للمذهب الواقعى من حيث أنه تراث أخذ في التطور، مكاناً سيطراً بين أشكال الرواية من عصر ديفيو ومازيفو حتى

القرن الحالى . وتعايشت الأشكال الروائية الأخرى مع المذهب الواقعى السائد - مثل الشكل القوطى الذى ظهر أول ما ظهر فى أواخر القرن الثامن عشر - ليس نفرة وجدانية مفتوحة إلى النسق الأدمى ، بإهتمام الأشكال الانجوسية والوجدانية عن مواقع القوة البطولية . وبعد سوفيت نجد أن الاصطناع النظرى للأساطير والخرافات المصحوب بمول عجمية ، ظل نشطاً بفضل كتاب مثل صمويل جونسون فى كتابه « سارتور رزارتوس » . ولكن من الإنصاف أن نقول إن هذا التراث قد انظر إلى القوة والاستمرارية - أى انظر إلى الليأت النشوء - حتى وضعت التطورات التصورية الجديدة الحكمة النظرية للأدب الخيالى فى موقع مختلف كل الاختلاف ، أعد فى تغير نسج رؤية الإنسان ومسايل أمت بالحتم إلى تغيرات فى أمله الخيالى .

وقد بدأت هذه الثورة فى تصور الإنسان لنفسه بنظرية دارون فى النشوء والإرتقاء . واستمرت بنظرية إيتشتين فى النسبية . واتسمت بتطورات فى دراسة أجهزة الإدراك البشرية ، وفى التنظيم ، والصلات التى تمتد فى نفسة فيتشتين اللغوية ، وسيكولوجيا الجششتات عند كوهلر حتى علم السلالات البائى عند تيلي ستروس ، وعلم السيروتىكا عند فير . وقد أدى هذا القرن الذى بدأ فى إعادة الترتيب الكون ، وتدل عليه هذه القائمة من الأساه والمهام بصورة غير واضحة شاماً إلى وسائل جديدة لفهم الزمان البشرى ، والزمانات ، وإلى إحساس جديد أيضاً بالعلاقة بين النظم البشرية ، ونظم العالم الأكبر . ويمكن القول بأن هذه الثورة بأوسع معانيها ، قد استبدلت بالإنسان التاريخى إنساناً بئانياً .

وحسناً ، نستكشف الآن قدراً من هذا التحول العقلى العظيم . لقد وضع دارون ومن ساروا على دبريه التاريخ البشرى فى صورة أعظم كثيراً من صورة الإنسان التاريخى . وساعد هذا على إمتداد الإحساس الكلى للإنسان بالزمان إلى شكل جديد ، وغير فى النهاية وضع المألوف فى الجاهل . وقد حاولت للقول للزمان التاريخى ، بالإشارة إلى قدر أن يعود الفعل الباكى نظرية النشوء والإرتقاء أن توفق دالها بين نظرية دارون فى نطاق الأبعاد المألوفة للزمان التاريخى ، بالإشارة إلى قدر أن نظرية السوريمان قد كمن حول الزاوية المتطورة - وبالطريقة نفسها التى اعتقد بها الناس ذات يوم بأن ما جاء بسفر لوقيا وشيك الحدوث فى المستقبل القريب . ويتاحح إساسنا بالزمان قلب أتياع دارون التاريخ إلى لحظة ، والإنسان إلى مثل ضحيت الشان فى قصة لم تكتمل أصلاً . وقد عرضت إحتمايلية لمزيد من التطور ، بأنواع أكثر منا تقدمنا ، أخلة فى الخروج إلى حيز الوجود على كوكب الأرض ، من الموضع البائى النظرية فى الغالبية الكونية التقليدية ، بصورة فاعلة ، مثلاً

زحزح جاليليو كوكب الإنسان من مركز العالم الفضائى . ومن ثم ، فإن عصر دارون الذى كان يمتد باستمرار باكتشاف شواهد جيولوجية وحريات أثرية جديدة ، كان له أثر عميق على إحساس الإنسان بنفسه وبمكتباته . وهكذا ، فإن الزمن التاريخى ليس إلا جزءاً دقيقاً من الزمن الإنسانى الذى هو مرة أخرى جزء دقيق من الزمن الجيولوجى الذى هو نفسه كسرة من الزمن الكونى .

وقد عملت نظريات النسبية بأسلوب عاقل على إزتراع الإنسان من منظوره الإنسانى . بإقامة الدليل على أن بين المكان والزمان علاقة متطورة أوفق مما قد عرفنا ، بل إن إيتشتين قد شك أيضاً فى صحة التاريخ . وحين تفكر ببله المسافات الكونية وسرعات الكون المطلقة كما يراها إيتشتين ، لا تفقد إدراكنا للمعاش البشرية الأساسية وحسباً مثل مفهوم « الزمان » ، ومفهوم « التماثل » ، بل نفقد ثقتنا أيضاً فى إدراك الفطرة السليمة للعالم الذى حل على الوهى الأسطورى للإنسان ، مثلاً حلت الرواية محل المحفة فى التسلسل الهرمى للأشكال القصصية . وعلى النطاق الأصغر للدراسات الإنسانية التى علم السلالات البشرية ، وعلم النفس ، وعلم اللغة ، تطورت أفكار ، لم يجر الأرض بدرجة أثل . فهذا يعنى إحساس زمتنا بالتفكير أن بعض أساس العصر المحصرى يعيشون حياهم السردية فى سنة ١٩٧٤ . يبيض الإدخال الثانية فى أرضنا ؟ وماذا يعنى لفتنا فى التقدم البشرى حين نرى أنه على إقارهم بلجميع ما قد قمنا مع العلم والتكنولوجيا ، يعيشون فى تناقض مع العالم الذى يصيبنا بالخرى ، ويحرفون بطريقة خريزية على ما يبدو ، الدروس التى نعيد تعلمها بأسلوب مؤلم حتى يتحتم علينا مواجهة نتائج زرفنا الأيكولوجى ؟ لحن تسرع عند كل منصف إلى أنماط تشكيل القوة التى مضت دون التفات من تناولنا العلمى للمالم . ونحن نعلم أن قوى الإدراك الظاهرة للبشر عكسمة بطفرات عقلية للصعب الشاملة أو - إحتشأت - أكثر مما هى حكومة بالتراكم الفائل للضافيل الخاصة بالظواهر . ونحن نعلم أننا نحصل اللغة بطفرات كمية مماثلة للكمائية بقواعد اللغة . ونحن نعلم أن لغاتنا الكسبية تحكم وتتشكل بدورها قوة إدراكنا هذا المالم . وأخيراً ، بدأنا نترك أن نعلمنا الإحتماعية ، ونعلمنا اللغوية تشتت على بعض وجهه التماثل المتطية ، بل إن أكثر أشكال سلوكنا المألوفة مرتبة بصيغ سلوكية أصل من قوة إدراكنا ، وعكسمة بنظم التغلية الاستراتيجية البيولوجية التى تتبدل بمدخل المعشافية المتصورة والمرومونات ، وغيرها من المركبات الكيميائية الحيوية . وخلاصة القول ، إننا نترك أن طريقة حياتنا ليست سوى جزء من كون متسق ، وأننا

قادرون على الخفى بحرية من تعهدنا من قبل ، بحيث نحتل أن لغة شيئاً ما حتى - أى حيناً ما ، ومكناً ما - لا يمكن أن تكون ثمة مرطقة . بحيث نوجه أنماط المالم نفسه إحتارنا بهذه الدرجة من القوة والجمال ، فليس ثمة من نغناه سوى إقتنا إلى الشجاعة . كما أن ثمة جمالات للغة فى حوسنا ، لا تزال على وسائل تفكيرنا لقوة إدراكنا أخلة فى بداية تينها الآن وحسب . ورواية أدب الخيال هى القيام بدوره فى هذه المجالات . وقد أدب آداب الخيال فى عقود السنين القليلة الماضية القيام بدوره هذا ، بدأ يعلم إحتارنا جديدة ، ونفقا من أنه لا توجد بوابة من المالم ، بل بوابه من قرون الحيوان ، وأن جميع الأحلام حتى ، وأدب الخيال - هو نفسه اللغوية - التى لا بد أن يكون لها السبق فى حلم البقعة التى من هذا القبيل ، لأنه حتى الوسائل المتطيلة الجديدة التى أفرغت هذا العصر ، لا يمكن أن تبدأ خفة الحركة النظرية والخربة التخيلية للكميات . آلة التصوير لا تستطيع أن تصور سوى ما نجد أساهها . أو ما يوجه نصحها ، ولكن اللغة سرمة مثل التفكير نفسه ، وعكها الوصول إلى ما وراء ما هو كائن ، أو إلى ما يبدو أنه كائن ، وإلى ما قد يكون أو لا يكون بسرعة إحتشأت المعصى . أدواته للإصمال . وليس غريباً إذن ، أن يجب على الثورة المعصرية فى الفكر الإنسان أن تجد التعبير فى التحول من أدب خيال للحكمة النظرية ، كان الحصول عليه متسراً عدة قرون من السنين . ولم يفر سوى طرفة كمية فى تطور الأدب الخيالى ليصبح الاصطناع النظرى للأساطير والخرافات إصطناعاً بئانياً ، وقد حدث التحول أحياناً فى مطلع هذا القرن .

فما هو ، إذن ، الاصطناع البئاني للأساطير والخرافات ؟ . إذا نظرنا إليه من ناحية النوع ، نجد ببساطة أنه تحول جديد فى تراث أدب الخيال النظرى . إنه تراث توماس مور ، ويكوتن وسويت ، حُذِل بمدخل جديد من الجاهل ، وإحتشأت - وإحتشأت - ، وقد نظرنا إليه أنه جانب من النسق الشامل لأدب الخيال المعاصر ، نجد أنه قد ما يقدر ما نذاعت أشكال الأدب الخيالى الأخرى . مثلاً ذلك ، أنه بالقدرة التى تحلت فيه الرواية الواقعية السائدة عن تقديم متحرك القصصية التى تتسبب إليها ، للإحتشأت بصوم التحصيل السيكلوجى والإحتشأت ، وقد ثمت هذه النفرة إلى النسق ، وسعى صمد من الأشكال أشكال مرتبة إلى سدا . وقد خرجت فى الأدب أدب الملامرة الخيالى ، إحتشأت من جميع البؤسرت التى تجرى أحداثها فى القضاة ، حتى الأشكال البوليسية والجناسية والذى الغريب ، إلى بنية الوجود مقابلة حركة باد خيال ، وجاء - ومنه عن حبكة ومنع التماس للأدب الخيالى . ولأن

كثيراً من الكائنات البشرية في حياصة سيكولوجية إلى فن القصص - سواء كان ثقافياً أو بيولوجياً في الأصل -، إذن، لا بد للتق الأدب أن يشمل أعمالاً تشبع هذه الحياصة ولكن حين يتحقق الشكل القديم القصص في إشباع مثل هذا النشاط الأساسي، يصبح نسفاً غير متوازن. والتجربة هي، طبعاً، بطرق مختلفة ومزمنة إلى أشكال أكثر مرتبة، لأهم لا يستطعون الاستغناء عن هذا التركيز القصصى. ويشعر كثيرون بأنهم أتومون إزاء هذا التصرف، لأننا بذلك نجعل إلى متاد على إقرار الإثام عدواً كما تعارف عليه من عادات. ومشهد W.B. Yeats (كما قال جورج مور، على ما ذكر) مفسراً بجملة شديدة تبدو على قراءة القصص البوليسية، أنها تعد مثلاً للذنب الذى يشعر به المظنون الذين تدفعهم حاجاتهم الاجتماعية إلى أشكال أدبية مرتبة من أجل الممتلئ. وقد نسمي الناس - ومدمنين - إذا بدأ أهم مفروم بشكل غير منظم من القصص البوليسية، أو حتى بأنهم الخيال العلمى. ولكن استخدام كلمة إدمان إستمارة، تضلل الإنسان بصورة خطيرة. لأن ما ننظر إليه ليس إلا ذللاً عاطفياً، وليس عيلاً عقلياً إلى مائة خدرة.

وهكذا، فإن ما خلفته حركة أدب الخيال والجاه المبتدعة من حكاية القصة، من فراخ، سنته أشكال شعبية وصنعوية وتقليد من الإحصاءات المرتبطة بأى تفاصيل تجاوز فضائل الآلة القصصية. ولكن خلو هذه الأشكال، كما تسمى عادة، خلفت فئرة أخرى، لأشكال تشبع حاجة القراء إلى فن القصص، دون أن تفرس الجوع في حاجاتهم إلى التفكير. وتأتى مماناة - خيبة الأمل، وبعد الانتهاز من قراءة أكثر البوليسية أو حكايات المغامرة من الشعور بالوقت الضائع - أى الولت الذى عطلنا فيه إحساننا بعدم تصديق ما يجرى، بل تمطيل أكثر عملياته للمرة المعتادة. وتتأتى مماناة - خيبة الأمل، حتى تصبح شعوراً أصيلاً ملأياً بالذنب حتى نفدوا مدمنين متفهمين في لقراءة مثل هذه القصص التى تجاوز حاجتنا المألوفة إلى التسلية والتسامى. وحتى الطعام يجب ألا يتناول بكيمياء غير عادية، خاصة إذا كان معظمه خالياً من السموات الحارورية. ونحن عتاجون إلى أدب خيال يشبع حاجتنا إلى الحركة والتسامى، مما، مثلاً، لتحتاج إلى طعام لذيذ اللائق، ويعدنا بقدر من التقلية. نريد خيرة ذات نتائج عقلية تثار فيها مسائل وحل، وتتبع بها هولنا حين تركز على تعقيدات الحكمة القصصية.

ولربما توصف هذه الأمور على أنها متطلبات العلمة - أى حاجيات قد وجدت منذ فجر الإنسان بقدر كاتب لتوازي مع شكل يمزج بين التسمى والمعرفة. ولكن من واجبنا أيضاً أن ننظر تنا إلى المتطلبات الخاصة لمعمرنا نحن -

لأى حاجتنا إلى أدب خيال يوفر لونا من التسمى المرتبط بطروف الوجود الذى نجد أنفسنا فيه. وتأخذ أعظم استجابة مرضية من أدب الخيال هذه الحاجات شكل ما قد نسميه الاصطناع البائى للأساطير والخرافات. ففى الأعمال الفاعلة إلى الاصطناع البائى، يعدل تراث أدب الخيال النظري يتوح من الوعى بطبيعة الكون من حيث أنه نظام النظم، والميكمل التنظيمى للمهاكل التنظيمية. وتعد بصائر القرن للمضى بالعلم مقبولة من حيث أنها مواقع أدب خيال للرحول. ومع ذلك، لا يعد الاصطناع البائى للأساطير والخرافات علمياً في متناجه، ولا بديلاً للمعلم الحقيقى. بل هو استكشاف أدب خيالى للمواقع الإنسانية التى جعلتها تعقيدات العلم الحديث أسراً لائقاً للنظر. وتشمل موضوعاته القضية أثر التطورات أو جوانب الإنهام المشتقة من العلوم الإنسانية أو الطبيعية على بئى الإنسان الذى يتحتم عليهم أن يعيشوا بجوانب هذا الإنهام أو التطورات.

وفى العهد السابق، أدت الأفكار التاريخية من النظافة الإنسانية إلى رؤية مستقبل الإنسانية على أنه موجه بخطوة تجاوز الإدراك البشرى، ربما في مجملها، ولكنها استمت بالقلق على الإنسان وضاحته للتعاون البشرى سهل الاقتراب. ومن ثم، فإن قصص أدب الخيال العظيمة، قد صيغت بلغة أفراد الرجال والنساء الباحثين من مغايرة أنفسهم عن القوى الاجتماعية، أو يصارعون القوى التى كان التاريخ يفرض بها إدراكه ليحقق فكرته. ولكن نظرية البائية تستمر الآن على كونها نظرياً إلى الوجود الإنسانى على أنه حدث عشوائى في عالم يسير بقوانين منظمة، لكنه بلا علة أو هدف. إذن، لا بد أن يتعلم الإنسان كيف يعيش في إطار قوانين قد منحه وجوده، لكنها لم تزوده بأى هدف، ولم تمد بأى انتصار من حيث أنه نوع من الأنواع. ولا بد للإنسان أن يصنع قيمة لذاته، وأن يلازم آماله وعواطفه مع كون أسسه لمكاناً في إدراكه للفتنة، غير أنه لا يلقى بغير النظم، ولا يعنى به. ولا بد للإنسان أن يخلق مستقبله بنفسه. فلن يغلقه له التاريخ.

وتمكن النظر إلى الخطوات التى خطتها بالتمثل ليعمل المحيط الحيوى، على أنها الأمر المحمّد لأختيارات المستقبل للجنس البشرى. وفى هذا الجانب يتبنى الاصطناع البائى للأساطير والخرافات مستجيباً لطروف الوجود هذه، ل شكل قصص التفكير الاستقرائى. وربما تكون القصصيات الاستقرائية تقديرات جسورة وفلسفية أو مضمدة بالخطر، أو تكون تقديرات اجحاضية، بيد أنها لا بد أن تبعثها على تصورها، وأن تتطلع إلى ما خلفه من سبب للأمل فيه أو للوفاء منه. ومثلها في ذلك مثل جميع ألوان الاصطناع النظري للأساطير والخرافات، مستخذ أصيها في قدر من الإستخلاص البارز عن وجودنا المعلوم، ومستعمل إستخاطها على فهم

معاصر المحيط الحيوى من حيث أنه نظام أكيولوجى، ولكن من حيث أنه نظام كوزى.

ومن الواضح، أن الأعمال التى نسمي «أدب الخيال العلمى» لا تتوفى جميعها من بغرض هذا النوع من المفايس. ومدة كثير من الكتابات عاجزون في فهمهم للنظام الكونى نفسه، حيث أنهم يقتضون إلى إحساس بالاختلاف بين الإنفصال المتعدد، والتسلية السحرية ليكمل التنظيم الكونى. ويسمى كثير آخرون إلى تقديم قصة المغامرات التطلعية، كما لو كانت تلك قدراً من الأهمية البائية أو النظرية. غير أنه، لو فشل واحد من الكتاب في فهم الإنفصال الذى يقوم عمله عليه، من حيث أنه إنفصال من وجهة نظر معاصرة لما هو حقيقى أو طبيعى، فإتية يصحز حيث قد نعرف هذا الإنفصال لنا بصورة بائية. ومن ثم، فإن القوة المعرفية الدافعة إلى عمله سوف تخمد عرضاً أو بشكل متقطع. ولو فشل كاتب بئى الإنسان إلى المربخ أن يقص عليهم إحدى قصص رحمة البشر، فإنه لا يتبع إستخاطها بانيا للأساطير والخرافات، بل يتبع سلسلة شعبية أقيبه بالسلسلات الأمريكية عن استكشاف الفضاء، وربما تكون غير ضارة، غير أنها إساءة إلى ذلك الاقتصاد الخاص بالوسيلة التى تحكم الاتجاهات الجملى الناضج. أو لو أنه يفسح المجال لمجموعة من الأحداث السحرية التى من هذا القبيل حتى يبدو عالم أدب الخيال عاجزاً في قوائمه الطبيعية الذاتية، سوف فشل عمله بانيا ومرفياً، مع أنه قد يحفظ بقدر من التسمى. ولكن معظم الاصطناع البائى للأساطير والخرافات الليرة للإعجاب، يكون فيها إنفصال جذرى بين عالم أدب الخيال وبين علنا، يورف كلا من وسيلتي التوثيق القصصى والحكمة النظرية على السواء. وفى الاصطناع البائى الكامل للأساطير والخرافات، نجد الفكرة مقترنة بالفتنة، لدرجة أنها يقدمان لنا بصورة مزمنة أعظم ما يورفها من الخيال من متع: أى التسمى والمعرفة.

إلمة

روبرت سكوس:

أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، بجامعة براون، له عدة مؤلفات شهيرة من أهمها «طبيعة الأدب القصصى» (بالاشتراك مع ديوست كيرج) و«كتاب الأساطير والخرافات» و«البائية في الأدب» وقد ترجمت هذا المقال من الإنجليزية في كتاب أدب الخيال العلمى: مجموعة من المقالات النقدية. الصادر ضمن سلسلة: آراء القرن العشرين. طبعه دار برنس هول، إنجلويد كليف، نيو جيرسى، سنة ١٩٧٦.

الترجم

يوسف العاني



مسرح

يوسف العاني ورحلة أربعين عاماً من يوسف وهي إلى بريخت

د. نهاد صليحة

البيدات : من يوسف وهي إلى الريحان .
« كان الأدب العربي في مصر هو مرجعنا .
وعلمتنا السينما المصرية الكثير » .

ولد يوسف العاني في بلدة صغيرة على ضفة
نهر الفرات هي القالوجيه . وكان والده يمتلك
حائناً لبيع السجائر والتبغ ، وكان أيضاً إماماً
لمسجد البلدة . وماتت أمه وهو في الصف الثالث
الإبتدائي . وكان الله رحيماً به إذ قبض له أما
ثانية في شخص زوجة أخيه التي تولت تربيته
وحتت عليه كأحد أولادها . ولعبت هذه السيدة
الجليلة دوراً هاماً في حياته إذ أدركت مبكراً حسه
الكوميدي المتقد وبراعته في المحاكاة فشجعت
على التمثيل . كذلك ساهم أخوه في إذكاء حبه
للأدب وشجعه على قراءة واقتناء المجلات
الأدبية المصرية مثل الرسالة والرواية والثقافة .
وكان الطفل يوسف يحفظ افتتاحيات مجلة الرسالة
لأحد حسن الزيات ويلقيها في المناسبات .

وفي الصف الرابع الإبتدائي مثل العاني لأول
مرة في حياته أمام جمهور ، وكان ذلك في ساحة
لمدرسة الإبتدائية . كانت المسرحية مقطوعة من
كتاب القراءة الخلدونية المقرر في دروس اللغة
العربية . وكان اسمها يوسف الطحان . ويوم
أن سأل المدرس عن مثل دور يوسف الطحان
تصور الصغير يوسف أنه أصغر من يقوم بالدور
حيث أن اسمه يوسف ! ورغم سذاجة هذا
التصور إلا أنه في حقيقة الأمر يقصع عن إدراك
الفن والحيلة . وعندما سألت يوسف العاني عن
فكرته عن التمثيل في تلك العهد البعيد وقبل أن
يقع تحت تأثير يوسف وهي وبشارة واكيم لولا
ثم نجيب الريحان بعدهما أجاب : « كنت أعتبر

الذي أصبح العالم العربي ينتقده بعد رحيل
يوسف وهي والريحان .

وقد نزل هذا الفنان العراقي الكبير ضيفاً على
الفاخرة منذ أيام ليمثلي دوراً هاماً في فيلم شاهين
الجسدي « قصة الأيام الستة » ، وذهبت
« القاهرة » للفنانة حتى تقدم لقائتها صورة
واضحة عن الملامح الأساسية في فكره ولفه
ولتسترجع معه مراحل رحلته الطويلة من
« سوق حمادة » في بغداد إلى قرقاج في تونس ،
ومن مسرح يوسف وهي إلى مسرح بريخت .

في عام ١٩٤٤ اعتزل يوسف العاني بخشبة
مسرح مدرسة بغداد الثانوية المركزية ليمثلي أول
نص مسرحي من تأليفه . وفي عام ١٩٨٥ توجه
المسرحيون العرب في مهرجان قرقاج المسرحي
والدعاً من رواد المسرح العربي والأفريقي . وبين
التأريخين كانت رحلة كفاح طويلة قدم خلالها
يوسف العاني ما يبرهن على ٢٥ مسرحية وأخرج
عددًا من المسرحيات ومثل كما هائلاً من الأدوار
المسرحية العالمية والعربية المتنوعة ما بين قاتبا
تشيكوف ، وبيوتولا بريخت ، وجعاً باكثير . إن
يوسف العاني يمثل بحق رجل المسرح الكامل

التمثيل نوعاً من التشبيه الحركي . وكنت أشبه . وفي الحقيقة أنا اعتبر التشبيه هو أصل فن التمثيل المسرحي ، وهو نزعة متأصلة في التقاليد الشعبية . وفي المواقب الدرامية التي كانت تتم في عزاء الحسين مثلاً كان المشركون يشبهون الشخصيات . . أي يقومون باستحضارها عن طريق التشبيه الحركي المرئي . وكنت في مقارناتي أشاهد هذه الإحتلالات وتأثيراتها . ولكن إلى جانب مشاهداتي هذه كنت أيضاً مولماً بتقليد كل من أراهم وكنت يارحاً في هذا وكان زوار البيت يخرجون من أن يكونوا على سجيبتهم أمامي لهذا السبب وكم ضحكوا وغضبوا متى كلما كانت زوجة أخرى تدعوني أمامهم لتمثيل إحدى الشخصيات التي تعرفها . وبين مثلت يوسف الطحان كنت أقلبه زوج أخي الكبيرة وكان يعمل في معمل للطحين في الفلوجة وكنت أزردهم في كل عطلة مدرسية .

وإثناء المرحلة الابتدائية بدأ يوسف العاني أول عباراته اللمعية . وفي هذه الفترة أيضاً شاهد يوسف العاني أول عرض مسرحي شبه مهتر وكان على مسرح مدرسة الكرخ الابتدائية التي استضافت الفرقة وكانت المسرحية - كما يتذكر العاني - ميلودراما تدور حول الحياة الزوجية - ويعد ذلك أسعد الحظ برؤي في فاطمة ورشدي في مصر كليبوتره لأحد شغولي على خلفية مسرح دار سينما الملك فاضل في الموصل الثلاثينات . وكان هذا العرض أحد العلامات الهامة في مساره المسرحي إذ تأكد لديه مشقه للمسرح وشرع في قراءة الأعمال المسرحية لشعري وعزيز أباظه وعبد تمسور وأحد على باكثير .

وفي صباه المبكر تشرب يوسف العاني التراث الشعبي فكانت عمته وشالته تقصان عليه الحوادث وكانت شقيقته ترغبل الشعر العاصي وتردد الأغان الشعبية - والأغنية الشعبية تسمى في العراق أحياناً « عودية » . كذلك كان الطفل يوسف يحضر المناسبات الأسرية للرجال والنساء التي يلزمها الغناء وقراء القرآن أو « الله » أو « الملائكة » التي تقرأ وتغنى وتقرأ على الدف . ويعلم يوسف قائلًا : « هذا الجو كوني دون أن أدري ، فسألتهم من الحس الشعبي الأصيل » .

وربما كان هذا الإقبال من الحس الشعبي الأصيل هو الذي قرب يوسف العاني أبغياً من القفر والبسطة رغم انتفاء اللطيفة المتوسطة المتعلمة والميسورة الحال . إن التمتع لمسرح يوسف العاني الكاتب أو الممثل يدرك على الفور عمق درايته بحياة البسطة وفهمه العميق لهم بحيث تصوره أنه لا يد وقد نشأ بينهم . ويقرر يوسف العاني هذا قائلًا :

« عندما تركت مدينة الفلوجة وانتقلت إلى بغداد للدراسة الثانوية سكت على ضفة دجلة في منطقة تسمى « حفر البياس » ، وهناك عشت مع أصحاب الزوارق الذين يغلقون

الناس عبر النهر من الكرخ إلى الرصافة . وكنت يومياً أتقي جمل وقتي معهم وأمارس علمهم . وكان لي صديق عزيز إسمه فاضل ظهر لي بعد في مسرحية « الشريفة » وهي كلمة تعني « المسرسة » . ومن جهة أخرى كان عمي وأخوتي يمتلكون خاتنا ليح الفواكه والخضروات والسبل الأخرى كالتمر والصفوف والسمن . كنت في فترات العطلة أعيش في الخان واعتلط بالحمالين - الذين تسميهم المتألمين - وأمارس الحسالة معهم وتحدث إليهم وأتصرف على معاناتهم » .

وإدت هذه المخالطة إلى خلق نوع من الإحساس لدى يوسف العاني بالرفض لطبيعة الاجتماعية البرجوازية . ولكنه كان رفضاً عاطفياً لم يصل بعد إلى مرحلة الرفض الفكري الذي لم يتك له إلا بعد قراءته المتعمقة في الاقتصاد والسياسة واطلاعه على الفلسفات التقدمية في مرحلة الدراسة الثانوية .

إنهم يوسف العاني في صباه بكل قلبه نحو البسطة وكتب أول مسرحياته عن حالة حقيقية وقعت في مقهى صغير في حي شمس فقير يدعى « سوق حاده » . ورغم ولعه الشديد بالفلمام يوسف وهي وشاره وأكيم وقلمه جها لفترة باعتباره أربع عثلين في العالم العربي حينذاك إلا أنه لم يلبث أن اكتشف زيف ميلودرامية يوسف وهي وكليوكاتورية بشارة وأكيم السطحية فرفضها ووجد مثله الأعلى في نجيب الريحاني الذي صور معاناته الإنسان اليأس المظنون تصويراً يفره من الواقع ويعطيه العمق الإنساني دون أن يفرض في المبالغ المتسارعة ودون أن يسلمه في سبيل الضحك من ناحية أخرى . إن يوسف العاني يرى أن نجيب الريحاني يماثل تشارلي تشابلن في عظمتة ، إذ أنه فطن إلى الفرق الجوهرية الذي يميز الكوميديا الراقية عن التبرج المسف .

وعندما سألت يوسف العاني عن هذا الفرق قال : « الكوميديا تسخر من الحالة - أي الظروف والأوضاع - التي تفقد الإنسان اسناتة ، وتضحك منها ، وتغري لا منطقيتها أو عيبتها ، وتستنهض ضمتا لتغييرها ولكنها لا تسخر أبداً من الإنسان أو الكرامة الإنسانية . أما التبرج فيسخر من الإنسان ويهدر قيمته - وهذا ما أسميه بالإسفاف . وللأسف هناك إنهم الآن في حالنا العربي نحو الإستسهال ، وبالتالي التبرج . فالكوميديا صعبة . . أما التبرج سهيل » .

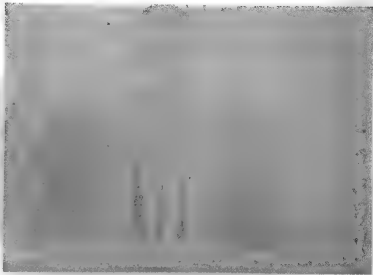
المرحلة الثانية : « جبر الخواطر » وبداية التجريب :

عندما انتهى يوسف العاني من دراسته الثانوية كان عليه أن يختار كلية جامعية فقد كان معهد التمثيل الوحيد في العراق آنذاك الذي أنشأ عام ١٩٤٥ لا يعادل الدراسة الجامعية إذ كان يلتحق به الطلاب بعد الدراسة المتوسطة (الإعدادية) . والتحق العاني بكلية الحقوق (بأن فذل في إجازة الكشف الطبي لكلية الطب واقتنصه ببغداد ، ثم التحاقه بكلية الطب في بيروت ، ثم عودته إلى العراق لفرسه) . وفي كلية الحقوق أنشأ يوسف العاني جمعية فنية أسماها « جبر الخواطر » كان هو عيدها أسرة بعملاء الكليات . وكانت هذه الجمعية معمل التجريب المسرحي الحقيقي الذي صقل مواهب المسرحية فقدم المسرحية تلو الأخرى ما بين تأليف وإعداد وإخراج . وجرب أسلوب الواقعية الفوتوغرافية ثم الواقعية النقدية الكوميديية على نجيب الريحاني في مسرحيات (مكتب عملي) التي تصور حلال المعاصي وزياته ، (ولا عامي نابليون) التي تنتقد المحامين الذين يمتصون إلى الطبقات الأرستقراطية ويستعصون برضاة السلطة ، (وبغامي زهقان) التي تصور معاناة عام زينة في مجتمع فاسد . ثم

المسرح الأرسطي هو ما يحددنا ويقتيدنا

المسرح في العراق ولد سياسيا

أصلقة مسرحنا تبدأ من المؤلف



المرحوم الشاعر جعفر الهمادي

جما لعل أحد باكتير التي اعطتها المجموعة في فصلين بدلا من خمسة لتبرز وجه جمها السياسي لا وجهه الضاحك فاصبح جمها هو الإستمرار مسامره هو شركة النفط .

المرحلة الثالثة : الإحتراف .
« من الواقعية إلى الملمعية البريخية » .

بعد فصله من المعهد قام يوسف الماني مع ابراهيم جلال ومجموعة من شباب المعهد بتأسيس فرقة المسرح الفني الحديث عام ١٩٥٢ وفي الحال واجهتهم عقبة كبيرة هي عدم توفر المكان اللازم لتقديم عروضهم حيث كانت قاعة العرض الوحيدة الصالحة - قاعة الملك فيصل حينذاك (الشعب حاليا) - تقاصره على تقديم المسرحيات الرسمية التي يقدمها المعهد إلى مناسبات . وتغللت الفرقة على هذه المشكلة بأن بنت مسرحا من الطين والحطب بأبدي أعضائها . في مقر جمعية النداء الإجتماعي في الأعظمية . كذلك قدمت الفرقة عروضها على مساحح الكليات والمنظمات الإجتماعية .

وبالطبع ترصدت السلطة سطوات هذه الفرقة الشابة منذ البداية فمكنت عرض مسرحية « رأس الشيلة » على مسرح نادي السكة الحديد في عام ١٩٥٣ ووقف الجمهور موقفا عظيما إذ رفض استرداد لمن التذاكر . ثم رافقت وزارة الشؤون الإجتماعية إجازة مسرحية « هذا الجنون » من تأليف مسعود محمد صالح وسامي عبد الجبيل في ١٩٥٤ . وفي عام ١٩٥٧ نفذ صبر السلطة فسجبت ترخيص الفرقة وأوقعتها عن العمل . ورغم ذلك وصلت الفرقة لشواطئها حيث بلأت إلى المسرح الجامعي مرة أخرى . وبعد ثورة ١٩٥٨ أعيد إنشاء الفرقة وكانت باكورة انتاجها مسرحية من تأليف يوسف الماني هي « أن أمك يا شاكو » وكانت استمرارا للإعجاز بـ يوسف الماني آنذاك في تيار الأدب الواقعي الإشتراكي الذي يجلو حلو جوكري وجوجول وسيمونوف حتى أن الماني صدر للمسرحية بمقتطف من رواية « الأم » لـ كمسح جوكري .

لكن يوسف الماني لم يلبث أن انتقل لتدريجه من الواقعية الإشتراكية إلى الملمعية البريخية . ففي نفس العام أي عام ١٩٥٨ - ذهب الماني إلى ألمانيا الديمقراطية وهناك شاهد لأول مرة مسرح بريخت وحضر عروض فرقة الشهيرة « البرلينر انسابل » . شاهد الماني مسرحية « بورتولا » وتابته مان « حلم أن يمثل دور بورتولا ومثله ضلام عام ١٩٥٧ . ولقدته بالملهجة العراقية في بغداد وفي القاهرة (للمسرح القومي) والإسكندرية (مسرح سيد درويش وغيرهم من المذات العربية .

ويذكر الماني أنه كتب زملائه في العراق من ألمانيا قائلا : « مزقوا كل ما قرأتموه عن المسرح . كله كذب . للمسرح الحقيقي هو المسرح الذي أشاهده الآن » .

سياسي وكان اسمها رأس الشيلة (والشيلة هي شاة الحيط الصغيرة وعنوان المسرحية يعنى بداية الحيط) . وهذه المسرحية تعتبر أول محاولة في المسرح العراقي الجاد ذلك المسرح الذي يصفه الماني بأنه « مسرح واقعي ناقد يسخر من الحالات اللا منطقية السيئة ثم يرفضها ويخترع من الخيال موقف منها » . ولم يكن قريبا أن يتجه يوسف الماني بكليته في هذا الاتجاه الفني إذ أنه كان في هذه الفترة قد بدأ يستغرب العمل السياسي وأصبح جزءا من التيار الوطني الثوري المناهض للسلطة الحاكمة وكان - كما يقول - « محسوبا على المعارضة واليسار من قبل السلطة » . وبالقول فصلته عن عمله في كلية التجارة بعد عام واحد من تعيينه بسبب نشاطه السياسي . وبعد فصله احترق المحاماة والتحق في نفس الوقت بمعهد الفنون الجميلة للدراسة التشكيل - وكان هذا المعهد « يمثل الوجهة العقلية للمسرح العراقي الأكاديمي الجيد عن الواقع » . وكان مطروفا بصيغ رسمية . لذلك ظل مدرسا وفتيل في الإقتراب من الناس » .

ولكن الحال تغير بعد دخول الماني إلى هذا المعهد مع مجموعة من زملائه في جمعية جبر الحواطر فلم يلبث هؤلاء أن كونوا تحت رعاي استاذهم الفنان الكبير ابراهيم جلال نشاطا مسرحيا متميزا ذا صيغة سياسية واضحة حققت شهرة كبيرة . وانتهت السلطة إلى هذا الخطأ الجليل الذي يأتي من معهد رسمي فتدخلت تدخلها سافرا « وغيرت نظام المعهد وفصلت يوسف الماني وهو في السنة الثانية ثم اعطلته لسنتين أوليا إشتراكا في المظاهرة ضد معاهدة (بور سموت) وثانها أن نشاطه المسرحي في معهد الفنون الجميلة « يدخل في باب النشاط التخريبي » . أما المسرحيات التي شكلت هذا النشاط التخريبي في رأي السلطة فكانت « رأس الشيلة » ، « وع ماكو شغل » ، « ومسرحية مسمل

قادته روح الثورة والتمرد دون وهي منه أوجهه تنظيري واع من الواقعية إلى التخريب فقام بأعداد مسرحية (جنون ليل) لشوقي وهو أعداد يادكونا مسرح بيراندلو إذ أدخل جزءا جديدا بالعالمية العراقية (على جيع المسرحية داخل المسرحية) ويصطط الشخصيات التاريخية بشخصيات واقعية من الحياة على رأسها شخصية يوسف الماني نفسه باعتباره رئيسا لجمعية جبر (جنون ليل) لا تستحي كل تلك الضجة والصراع والمذابح ، فيتدخل بنفسه لجبر خطر قيس ويوزجه من ليل بعد أن يقع والدعا بوجهة نظره .

واشترك مع الماني في هذه التجربة للمسرح شهاب القصب . كذلك قدم الماني مقترح تحريرية ثانية بعنوان (جنون يتحدى القدر) تدور في مستشفى المجانين وتصور حالات عديدة من الإختلال النفسي . ويصف المخرج العراقي الكبير ابراهيم جلال هذه المسرحية بأنها أول محاولة في مسرح اللا معقول في العالم العربي . وربما كانت إمكانات المسرح الجامعي البسيطة آنذاك عاملا مساعدا وعجزا على التخريب إذ ربما جمل الديكور الروسني التجريدي والملابس الغريبة وقلعة عدد الممثلين من التخريب ضرورة . ويؤكد الماني أنه في تلك الفترة لم يكن يتصدد التخريب ، بل ولم يكن قد سمع به ، وأن اللامع التجريبية التي نجدها في مسرحه في تلك الفترة كانت نتاج عمل مجموعة من شباب المتخصص الذي يبره أن ينتج فنا يتواصل مع المجتمع .

ونتيجة لنشاطه المسرحي الماني حين يوسف الماني قرر تحججه ميديا بكلية التجارة إذ بعد أن شاهده الدكتور جابر جاد بعد الزمن سعى إلى انتدابه من وزير المعارف مشرفا على النشاط الفني في كليته . وفي تلك الفترة كتب يوسف الماني أول مسرحية شعبية عراقية ناقلة ذات حص



شعارنا الدينية وقدمنا صيغة عربية فعلا إلا أننا اتهمنا بالبريختية لأننا لم نحاول الحراق الجمهور في الوهم ولم نتعامل مع التراث بصفته صيفا جامدة تبعدها ولكن دعونا الناس لأن يفكروا معنا .

— أنت إذن تعتقد أن الصيغة البريختية هي أقرب الصيغ المسرحية للأشكال المسرحية الشعبية في العالم العربي ولذلك ليس هناك حلز من الإستغناء منها .

— أجل .
— ولكنك تتفق معي في أن الصيغة البريختية ليست مجموعة من الأساليب المسرحية بل هي تتضمن رؤية فلسفية من نوع معين . اليس كذلك ؟

— أجل .
— إذن فقد يتنوع عليك دعاء حماية التراث واستنباط الشكل العرس الأصيل بقولهم أن الرؤية الفلسفية التي تبطن الصيغة البريختية هي رؤية تجعل إلى للاركسية وبالتالي تتناقى مع التراث الإسلامي العربي . فما قولك ؟

— أنا شخصيا كسرحي أجل فكرا متقدما وأنظر للتراث نظرة نقدية واستحيى ما فيه من قيم متقدمة . فتراثنا العربي والإسلامي يحسوى فكرا ثوريا متقدما لا يتعارض جلدريا مع الرؤية البريختية . وأنا عندما أتأمل مع الصيغة البريختية أقنع نصب عيني ما يقترب منا ويفهنا سواء أسميناه ماركسا أو عربيا . المهم أن تطرح المسرحية فكرا يفتحا ويتقدم بنا نحو حياة أفضل . لذلك فانا لا أتفق مع العقائليين بأننا ينبغي أن نرفض مسرح بريخت بدهوى أنه يتناقض مع الفكر الإسلامي . وأنا أعتقد أن مسرحنا العربي في هذه المرحلة يجب أن يكون مسرحا شاملا يدعو إلى الأربع والأنتع والأنتع وبصرف النظر عن التسميات سواء وجدنا هذا في

وإذن في تقديري أننا بحاجة لهذا النوع من المسرح لفترة طويلة . وإذا افترضنا جدلا أن جميع المشاكل قد انتهت فسيبقى من هذا المسرح تأكيد على قيمة الإنسان وأهميته ودوره في صنع الحياة ويحسه الدائم عن التقدم وعن القيم الحقيقية وسط المظاهر الكاذبة والأوهام البراقة . وسيبقى منه أيضا التحليل والتذكيرة . وإذا تحولت مجتمعاتنا إلى مجتمعات متقدمة فانا أول من يهزق مسرحيائي إذا لم نحيا في وجدان الناس . . أو فليزفها غيري إذا كنت قد فارقت في تشخيص الداء والإشارة إلى الدواء .

— هناك هجوم آخر يوجهه لأنصار المسرح للمحمي كلما أثبتت قضية الغزو الثقافي إذ تجد من يقول أن الصيغة البريختية هي صيغة غربية مستوردة تمرقيل علولاتنا في استنباط صيغة مسرحية عربية صميعة تنبع من هويتنا وتراثنا فما ردك على ذلك ؟

— أنا وأهلي شخصيا أن مسرح بريخت لا ينبغي إطلاقا من البحث عن هوية مسرح عربي . بل أن المسرح الأرستطي فقط هو الذي يبعثنا ويقيدها . فالصيغة البريختية تلتقي في عخطوط كثيرة مع الصيغ الشعبية كالمسرح والحكاوي وغيرها خاصة في استخدامها للراوي الذي يضعف عنصر الاندماج العاطفي . لذلك يحدث أن نوصف كثيرا بالبريختية عندما نقدم مسرحيات تراثية كما حدث مثلا عندما قدمنا مسرحية (طلال حزن وسروري في مقامات الجبروري) التي كتبها وأخرجها قاسم محمد . وهو من المسرحيين الجليدين في البحث عن هوية عربية للمسرح العربي من خلال التراث .

ورغم أننا استغلطنا في المسرحية كثيرا من الطغوس التي غمارسها في حياتنا ، بل وفي

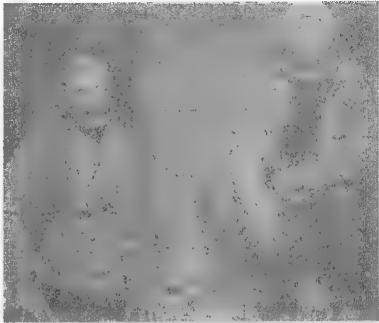
وبعد هذه الزيارة حكى يوسف العاني على مسرح بريخت مشاهدة ودراسة واستطاع على مر السنين أن يخلق صيغة مسرحية جديدة تلتزم بجوهر الصيغة المسرحية البريختية دون أن تفقد روحها العربية . وقد تحققت هذه الصيغة الجديدة في أكمل صورة في مسرحية (الفلاح) التي كتبها عام ١٩٦٥ ولقد فيها تجسيدا دراميا بريختيا لأغنية شعبية شائعة .

وحول الصيغة المسرحية البريختية - العربية الجديدة والمشاكل التيثيرها تناقشنا مع العاني :

— ما هو جوهر بريخت في تفهمه ؟
— التنبيه والتوعية عن طريق الإستيعاب الفكري . قد لا تكون أوروبا بحاجة إلى الصيغة البريختية الآن ولكننا في البلاد النامية مازلنا نحتاجها أكثر من الصيغة الأرستطية التي تحيد الاندماج والتي تجعل المتفرج يخرج من المسرح وهو يشعر أن كل شيء . . . ما شاء الله . . حال الناس بحاجة إلى تحريك . . إلى أن يشعروا . . ولكن بصيغة غير الشعائر . والصيغة البريختية تعلم بينا تعطي المنة .

— يقول البعض أن الميب الأساسي في الصيغة البريختية أنها تنتج مسرحا يتفاعل مع مشاكل المجتمع ولكنه يفتقد إلى القيمة الفنية الباقية وأنه إذا صُلح المجتمع فلن تبقى أية قيمة للمسرح للمحمي .

— أنا كرجل علمي أعرف كيف تتحول المجتمعات وكيف تتطور وتتقدم ، ولا سيما مجتمعاتنا . ولا يمكن أن نجث كل السليات خلال عام أو عامين أو أكثر



شبه مسرحية يوسف العنان

استقبال العمل خاصة حين تكون اللمجة المحلية غير معروفة على صعيد العالم العربي . بل أن البعض يغالى ويتهم تيار العامية بأنه غلط استعماري يهدف إلى تفتيت العالم العربى إلى هجيات مشتتة تزيد الفجوة وتهدم اللغة العربية وتقوى النزعات القومية المحلية الضيقة . فما رأيك في هذا ؟

— طبعا نستشقى من جميع هجيات اللمجة المصرية التى تتكلمها جميع البلاد العربية وتعرفها أكثر من معرفتها ببعض اللهجات داخل القطر الواحد . والفضل طبعا للسبيا المصرية . أقول لك صدقا من تجربتي في المسرحيات العراقية التى قدمتها خارج العراق أن الصعوبة في فهم اللهجات المختلفة تكمن أساسا في الموقفة . فعندما قدمنا « يوتولا وتابعه مان » بالعامة العراقية في مصر عام ١٩٧٥ وعندما قدمنا في الجزائر وبقضاء الأزل بين الجبل والحلز « قمنا بتغيير بعض المردات القليلة فأصبحت اللمجة العراقية سهلة وموسودة على الفهم .

— ولكن لماذا الإصرار على العامية ؟ — أنا أؤمن بأن الحوار المسرحي هو جزء من الشخصية المسرحية . وأنا كمؤلف لا أستطيع أن أنقل الشخصية البسيطة غير المتعلمة بلغة ليست لغتها . العامية أحيانا ضرورية حتى يتحقق الإكتمال الفني للمسرحية . فأنا أكتب بلغة شخصيات ولا أغير عنهم بلغتي .

— وماذا إذن من المسرح الشرقي حين نلتحق أبسط الشخصيات بالشعر الفصيح ؟

— الشعر لغة أخرى وليس لغة الشخصية . فبمجرد أن يتحول المتحدث إلى لغة الشعر تصبح لغة الشعر هي الشخصية . فالحوار الشرقي ليس حوار الشخصية الواقعية ولكن حوار الشخصية وهي شاعرة .

— ما هو تقييمك للمسرح العربى في مرحلته الراهنة ؟

— هناك تجارب عديدة ومحاولات لاستلزام التراث وتلقين مسرح عربي يتواصل معه ويتجادل مع الواقع العربى الراهن أيضا . فهناك محاولات عديدة في مصر وهناك محاولات روجيه صافى في لبنان وكريم بوشدي في المغرب وقاسم محمد في العراق . وكذلك غزواني في مسرحيين المتاح والخرابة . ولكن هذه المحاولات ما زالت في طور التجريب ولم تنضج وتثبت معالمها بعد . ولألفظ هناك اتجاه الآن في المسرح العربى نحو الأساطير ، ونحو الإستسهال في الفن والفكر رغم إن لدينا تراثا صحيحا وإيجابيا في الكوميديا . فهناك مقطع في مقامات الخريزى مثلا يقول : الله أما اتقلدنا من السفاهة بالقناعة . ولكن رغم ذلك مثقال لآنى أؤمن بالإنسان العربى في كل مكان وأؤمن بأن المسرح العربى ما زال — رغم الإبتعاد والفرقة اللبينة هو السبيل الوحيد لتحقيق الوحدة الفكرية مستقبلا .

وتذكروا وقدمنا هذه المسرحية ضمن صيغة مختبرية جامعية . ولكن لا بد من أن تتعرف وحدة الرؤية لدى الجماعة ولا بد أن يكون هناك نص مكتوب في نهاية الأمر وفق التصور الجماعى .

— باعتبارك خرجا ومؤلفا ما هي حدود العلاقة بين المخرج والمؤلف ؟

— لقد تركت الإخراج عندما تولف لنا خرجون أكتفه وأنا أتكلم الآن باعتباري مؤلفا . النص المسرحي يخضع لمعالجة المخرج وهو مرحلة صياغة مسرحية يكون له الدور الكبير فيها لذلك يجب أن يتعامل المؤلف مع مخرج يتفق معه فكريا ولا يجب على المخرج أن يزيغ الرؤية أو أن يجرى تعديلا دون موافقة المؤلف . وحديث منذ عدة سنوات أن قمعت للفرقة مسرحية « أمس عاد جديدا » وتناقشت المخرج واتفقتا على الأسس ولكنني حين شاهدت العرض وقفت أمام الجميع وقلت هذه ليست مسرحية لأنه تصرف فيها وفق تصور خاطيء ومتخلف وأحرقها في شكليات زينت القيم الفكرية التى تحتويا . أنا أتعامل مع المخرج كرجل مسرح . أتعامل معه بحرية وليرة من أجل أن تعمل إلى أفضل الصيغ المسرحية الممكنة ولكن دون تزييف الرؤية التى يحياها النص .

— هناك اتجاه عام في البلاد العربية الآن لكتابة المسرح باللغة العامية بدلا من الفصحى . بل أن بعض النصوص العالمية تقدم أحيانا بالعامية كما قدمت أنت برجيث في العراق بالعامية العراقية وقدم د . سمير سرحان في مصر شكسبير بالعامية المصرية . ويتخذ البعض هذا الاتجاه يدعى أن استخدام العامية يضيق دائرة

المسرح الماركسى أو في مسرح أنصر نميه ما نسبه . نحن الآن في حالة مختبرية - نحن نأخذ ولكننا نأخذ ما نفتنقا في تطويع مسرحنا وفى اكتناز الثروات الفكرية من تراثنا ومن أى فكر آخر يقترب منا دون أن يسيء إلينا . لهذا فانا لا نلتزم بمسرح بريجت دون غيره ولا أقول أنه لا السبيل الوحيد لكى يوصلنا إلى المسرح العربى . ولكني أقول أنه لا يمثل حجر عثرة في سبيل ما نريد . وأرد أن أخيف أتني ضد هذا التخوف الكبير من المسرح الغربى أو الأوربى ، فكنا متأثرون بهذا المسرح أربيا أم لم نرد . كلنا درسنا أرسطو وستانسلافسكى وبريخت وأخذنا منهم الكثير كمسرحيين . ولكن أصالة مسرحنا العربى تبدأ في تدهورى من المؤلف فهو القاعده الحقيقية لإيجاد مسرح عربى وصيغة عربية .

— قلت إنك تستعيد من مسرح بريجت في تقليد التراث . هل تستعيد من التراث في تقليد مسرح بريجت ؟

— أجل . فعندما قدمنا الإنسان الطيب مثلا بعد أن عرفنا د . عمري كروف استخدمنا صيغا مسرحية نشعرين أحيانا أنها عراقية صرفة دون أن نعلم بالمضمون .

— تقول أن المؤلف هو قاعدة الإنتلاق الحقيقية نحو مسرح عربى . فما رأيك إذن في الإرتجال والتأليف الجماعى ؟

— نوع من التجريب المفيد . وقد تمنا بهذه التجربة في العراق في مسرحية « ملكة حرد الكرنى » . وهو شاعر شجى حرانى وشاركت بالمجموعة كلها في صياغة العرض نصا وأخراجا



المهرجان الحادي عشر للمسرح في الجامعات المصرية

وما زال البحث جارياً عن النمط البديل

عن عطية

وما بين تلك (الاصالة) و(الماصرة)، وما بين قوَّانين الواقع، ومقاييس المسرح المحترف يقف المسرح داخل جامعاتنا حائراً، والحق الأول: ليس فقط داخل جامعاتنا، وبين شبابنا، ولكن أيضاً داخل أكبر مؤسساتنا المتخصصة، ومنها المجلس القومي للثقافة والفنون والأدب والأعلام، حيث يرى البعض في شعبة الفنون بها أن المسرح في الجامعة لا أهمية له ولا بد من الغائه، ويرى بعض آخر أن مهمته قاصرة على (التعليق) و(شفل أوقات الفراغ)، بالطبع دون اغفال لرأي ثالث يرى أن المسرح في الجامعة هو نشاط تعبيرى عن شبابنا يخرج به من عزلة، ويتدمج في حركة المجتمع معبرا عنها في حرية كاملة، معتمداً على عورى للمشاركة والتحايل الخلاق مع واقعنا، فالسرح بحكم انتاجه الجماعى، لا يترك للفرد حرية أن يكون وحده صاحب الانتاج، وحتى مع تجارب «المونودراما» التي لجأ إليها الشباب في السنوات الأخيرة، بسبب تعثر عملية الانتاج المسرحية الجماعية، وسيادة النمط الفردي في المجتمع، فإن وراء الممثل الواحد اماناً في العرض، هناك أكثر من مشارك في انتاج هذا العرض، وبالتالي فما زال إلى المسرح يخطط له مجموع ويشترك في صياغة رؤيته الأجمالية، عتقا ألبا على منصة العرض، بغض النظر عن سبق هذه الرؤية على تلك المنصة، وبالطبع دون غرض النظر عن دور المخرج الكبير في تلك الرؤية الأجمالية.

وبذلك الحتم، لأن المسرح الجامعي هو وجود (مغاير) لحركة الوجود للسرحى العربى في مصر، بحكم توجهه لجمهور متجانس سنّاً وتعليمياً - إلى حد ما -، وغية تحكم شبك التذاكر في حركة تواجده واستمراره، واقتربه من العملية التعليمية داخل الجامعة، ومن نضج حركة الشباب في سن التحول الخطيرة في مجتمعا، مما يستلزم ضرورة الحكم عليه وتقييمه بعيداً عن المقاييس المعتادة للمسرح المحترف.

حتى أن المسرح الجامعي هو رائد (أصيل) في حركة المسرح العربى في مصر، يضيف إليها ما يضيفه من حيوية واستمرار وممارسات تجريبية، ويحتلظ بما هو سارى في التيار الاصل من اجتهادات مفيدة، وشوالب ضارة، ومن لم لا يمكن النظر إليه إلا في ضوء الظروف المحيطة بالمسرح العربى في مصر، ولا يمكن تحليله وتقييمه إلا في إطار المعطيات الاجتماعية والفكرية التي تشكل غرام المسرح الأم.

ويكشف المهرجان الحادي عشر للمسرح في جامعاتنا المصرية ، عن تلك الحيرة الواقع فيها شبانيا على أرض الواقع ، والتطابق في غيبة مفهوم المسرح لديه ، هل هو مجرد نشاط ترفيهي يمكن الغاءه ، لأنه معطل لتلقي العلم ، ويمهد لممارسة الشعار الدينية ، كما حدث في جامعتي اسبوط والمنيا ، التي استطاعت الجامعات المتطرفة فيها الغاء النشاط المسرحي بأكمله بها ، وتقلصه بعد عاصفة طويلة ، إلى داخل كلية واحدة هي كلية التجارة بالجامعة العربية الاسكندرية ذات التاريخ الحضاري الطويل ، او تجميده بأبدي اساتذة الجامعات انفسهم في شكل حفل خطابي مدرسي ، يصعد خلاله الطلاب ، يتقون بكلمات ساذجة تدافع عن حياة مصر ، كما حدث مع عرض جامعة المنوفية « حاكم مصر » تأليف وأخراج الطلاب اشرف ناصر بالسة الاعدادية ببنسدة متوف ١١

وبخروج جامعتي الصعيد قسرا من النشاط المسرحي بالجامعة ، وجامعة المنوفية عملا من مفهوم الفن المسرحي ، فضلا عن اعتبار جامعة القضاة عن الاشتراك في ذلك النشاط ، رغم اشتراكها في النشاط الفني للموهبات ١١ ، نكسرون بذلك قد قلقدنا نحر تلك قوة نشاط جامعاتنا المسرحي - اربع جامعات من اصل ثلاثة عشر - حيث تبقى لنا تسع جامعات ، خمس منها داخل القاهرة ، تلك العاصمة المحفوظة دائما ، واربع خارجها هي طنطا والاسكندرية والزقازيق والمنصورة ، وانطلاقا من التحليل التطبيقي لعروض جامعاتنا نستطيع ان نقسم ايدينا على مسار هذا المسرح ، وموقعه ، وأقاله في ان يكون ذا دور (اصول) في حركة الثقافة المسرحية بجمعيته ، عن طريق اختلاعه ، ومغايرته (للاطلاع السائدة داخل تلك الحركة .

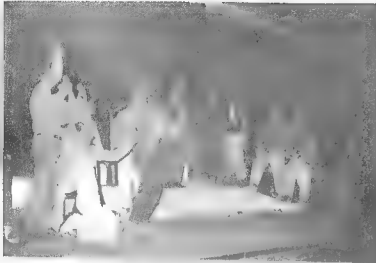
يا طالع الشجرة

بعض توفيق الحكيم الذي كتبه عام ١٩٦٢ ، مسابقة للاعلاميات الفنية في المسرح الفني ، وسعيًا لارتداد كافة المدارس المسرحية ، استطاعت كلية التربية بكنس الشيخ ان تستخرج المركز الأول من كليات جامعة طنطا السبع الأخرى ، وأن تمثل الجامعة في المسابقة الفنية ، وقد نجح المخرج (المحترف) - بمقي أن ليس طالباً - أن يقدم رؤية اخراجية متميزة لنص الحكيم ، انطلاقاً من رمزية المسرحية لا عينيها ، واعتماداً على أنها لعبة سافرة ، ينكر فيها الإهيام بوراقية ما يحدث ، ومتطابقة التسلسل زمانياً ومكانياً عبر الأبعاد الإنسانية المتعارف عليها ، وارتكازاً على الجسد الإنساني كخامة طيبة سهلة التشكيل ، تشترك الأدلة الصورية والقطع الديكوروية والفراغات المسرحية ، لتشكل لوحة تشكيلية بارعة تعمل المحترف في صياغة جالية راقية ، لقد نجح المخرج محمد

المصري في تقديم عرض فني بالغ الجودة ، متقنا به نجاحاً في تقديم جماعة العرض المسرحي ، وإن برزت قنولات بأسر البنا (الزوج) وشاهد الصاوي (الزوجة) ومهر جودة (الجامعة) وأبراهيم عبد الرازق (المحقق) ، كما استطاع مصمم الديكور عبد الرحمن عطية في تقديم صياغة تشكيلية بسيطة ومعبرة ومقنعة حلول لبعض الموقفات النظرية ، مثل مشهد القطار ، وبيضة الفرصة لحركة المثليين ، لقد قدمت جامعة طنطا تجربة مسرحية جديدة في المسرح الجامعي ، وإن كانت غير جديدة على المسرح المحترف ، وبخاصة عندما قدمها المخرج أحمد زكي في عروضه على مسرح الجيب (الطلبة) في أوائل السبعينيات ، ومع شذنا على يد المخرج والفريق المسرحي على هذا العرض المتميز تمتد الاستمرار ببلات النهج ، مع ضرورة اختيار النصوص الأكثر اقتراباً من هموم الواقع ، وتضايده ، فاللغة المسرحية مطلوبة ، بشرط أن تكشف لا عن غيبة الواقع ، ولكن عن جذبه ومراية تلك الجدية ، كما أن اختيار النصوص الأكثر قرباً من فكر شبانيا ، والاكثر حساساً بسخونة الواقع ، ووضعها في تلك الصياغة المسرحية الراقية ، ليحقق لنا توازناً مطلوباً بين (الفكر) و (الفن) ، ويتعد بالفرن المسرحي الجامعي الجاد عن الصراخ والأغاني المباشرة المقلدة لقيمة ما يطرحه ، أكثر من تصميمه ان المسرح في النهاية فكر في صياغة فنية ، وفصل هذا عن ذلك ، تحت أي دعوى هو تدمير المفهوم للمسرح ذاته ، وخلال في فهم اصحابه لـ

كوكب الفنان

في ظل الحصار المضروب على المسرح في جامعة الاسكندرية ، وانساق مع فهم غير علمي سائد في جامعاتنا - والآن التزمت به بعض الجامعات فقط ، او لقلل فرض عليها من خلال نتائج العروض ذاتها ، وتزويجات لجان التحكيم - وهو الفهم المتمدل على فكرة (المخرج الطالب) والذي دفع المجلس الأعلى للشباب والرياضة إلى تقنيته في نتائج التحكيم ، ورغم ان نتائج العروض ايضا اسقطت تلك الفكرة ، فمع سقوط جامعة المنوفية بعرضها اللاسرحي والتي اخبره طالب ، إلى قاع الساتج ، تقدمت جامعة الاسكندرية لتقدم عرضها الريم « كوكب الفنان » للكتيب غنوط عبد الرحمن ، تصميم الديكور والاخراج للطلاب ايمن اخراجية للنص المسرحي ، فلا قدرة على التفسير ، ولا إمكانية بالتالي على تجميع كلمات النص في صورة فنية حركية آمانا ، فوقف كل مثل آمانا (يسم) ما يحفظه ، ويحرق بمنة وبسرة بلا دافع نفسى اوفى ، ويذهب الامرسوا اضاهاه اغان بشكل مقدم على النص ، مما اوقعه في المباشرة الفنية ، وكسر إيقاع العرض ، أو فقلل زافه التكمسا ، هذا العرض فشل في الاستخدام الشهور بالاضافة ، فهدب العرض بأكمله ، ولم يبرز من بين مثليه سوى هويدا عبد الفتاح ، والذنب في النهاية ليس ذنب هذا الشاب الذي





المهرة

مهتر مع بعض الفرسكة التسلة إلى بعض
تخليه ، وإن تميز ديكور بهاء وشادق تقديمه لبهاء
خلفي يحتل خلفية المسرح ، تغير جزئياته ،
تفتتير دلالاته المكانية ، وإن أضاف لذلك البناء
الحلقي دور علوي لم يستغل ، ولم يستخدم إلا
كحلية زائدة ، ولقد استطاعت من أبو النجا
(وبجانه) وحاتم الكاشف (صفوان) وأشرف
عبد الحسن (رئيس الشرطة) في البروز وسط
الزخيق المستمر طوال العرض . . انه في النهاية
عرض جيد هرز خلال الرؤى .

وتأتى جامعة المنصورة لتقديم نص الكاتب
الشاعر محمد الماغوط و « المهراج » بعد أن قلعت
في العام الماضي لنص الكاتب مسرحيته
« كاسك يا وطن » من خلال كلية الزراعة ،
وكما أسقط مخرج العام الماضي اسم المؤلف
الأصلي ، مستبدلاً به اسم المبدع أو المصور
(عادل أنور) وأسمه كمد وكمدخروج (سمير
العدل) فإن عرض هذا العام الذي قلعت نفس
الجامعة ، من خلال كلية أخرى هي كلية
الحقوق ، يقلع نفس النص ، يسقط تماماً
اسم المؤلف الأصل ، مستبدلاً به اسم « عبد
الرحمن صبح » تحت عنوان « رؤى في مصرية » .
وهي لا تختلف كثيراً عن عنوان « التمسير »
وهي ملحوظة أولية لشبابنا الجامعي عامة ،
وجامعة المنصورة بوجه خاص ، لماذا هذا النص
الغريب في اسقاط اسم المؤلف الأصلي ؟ مع
تكرار ذلك عن عاملين متوالين ؟ . ثم ما الذي
وجدته شبابنا في المنصورة . وفي أكثر من مكان
آخر في أعمال الماغوط ؟ . وهو تسؤل لم هام
يسمى عرض المنصورة للإجابة عنه ، بدءاً من
انتخاب نص (المهراج) وصولاً إلى الرؤى
الإخراجية للتدفقة بالحوية والوعي بانكنايات
الشباب التي قدمها المخرج الشاب (المحترف)
أحمد عبد الجليل ، مروراً بديكور حامد معاذ
للخض ، والشعار بجدي الحمزاوي للمعيرة ،
والجان إبراهيم منصور القريبية من وجدان
الشباب ، والتي شاركت مع بقية مفردات العمل
في خلق حالة مسرحية وإثابة ، تستند وتستغفر
وتغنى وتفتتير بين الحاضر والماضي ، داخل
عرض جامعي بكل معنى الكلمة ، جرى
ومعتصم ، وقادراً على التواصل بسرعة مع
متلقيه ، وكاشف من صوابه شبابه حملي
الصباغ (مسير كرش) وإبراهيم منصور
(الراوي) وإتاحة فتح الله في دورها الصغير
(مليحة التلفزيون) . . أن عرض المنصورة هو
نموذج جيد للمسرح في الجامعة ، وإن لم يكن هو
النموذج الأمثل ، لفضيلى لا تختصر في نموذج
واحد ، والفكر الجيد لا يجمتج داخل نمط
محدد ، والبحث مستمر داخل المسرح الجامعي
سعياً لصنع مسرحية بديلة لما هو قائم ومستمر
أيضاً .

تقوم مسرحية « السؤل » أو « حكاية
الطبيب صفوان بن ليبي وما جرى له من
العجيب والغريب » المكتوبة عام ١٩٧٠ حل
حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة هي حكاية
الحياط والأحدب واليهودي والباشر والتصران
فيها وقع لهم (لتبت من خلالها فشل تحقيق المدن
الفاسدة بالحلم ، ولتبت أن « الطيبة وسط
الشلاب هي عين النباء » ، وأن قيم الحق
والجمال والتصرر والمساواة والحب لا تتحقق
ببراعة السالج ، وتبقى المسرحية داخل إطار
الحدوة الشعبية المقدمة من خلال مجموعة من
الرواة ، عصيون مهتمهم استعلاء الماضي ،
لا للاحتكام إليه ، وإنما إعادة النظر في الحكاية
الشعبية ذاتها ، التي تسجتها شهر زاد مسابجا
تحلم خلالها أن تحقق عطايا سيف مسرور
الجلاد ، وتسكن أجفان شهريار ، وصنعتها
الإنسان العربي في زمن البحث عن حوامل مغايرة
للك الذي يعيش في زمن الحرف والفتانين
والجسود العباسي ، فليست تلك العوالم
التيخلية ، صورة أخرى من ذات العالم الذي
يميله ، وشباب اليوم رؤية العرض والفنانين
به ، يعلمون هم أيضاً بأن تتحول سيوف المزم
إلى مناجل ، وصغوره إلى سنابل ، مستهدين
من حكاياتهم القديمة - الجديدة أن تسل وتعلم
الإنسان . . لكن العرض الشرقاوي حذف
بعض دور الرواة ، وأدخلنا في وهم الحدوة ،
ما يستخلص منها سوى الموضة السطحية ، أما
الفكر للمسرح في العمق ، فقد غاب مع ذلك
البحث الحديث في العرض ، وحملت طبائقت
الشباب على المسرح عبء تقديم عرض حيوي
جيد في إطاره العلم ، غفل في بعض تفاصيله ،

اتضح جالاً لم تتبلور موهبته جيد ، ولم يهلك
أدواته بشكل علمي ، كما أنه ليس ذنب ذلك
الفرق المخلص الذي استطاع رغم الحصار أن
يخرج بعمله متحدياً المدي والعصى والأنعام
بالروق ، لكنه حتى ذنبه ذلك المفهوم التمسيد
على جامعنا ، تحت دعوى المخرج الشاب ،
وكان الأمر مجرد فريق تكريم الكره ، يقوده
الأكثر قدرة على إصابة الأعداء .

السؤل

وعادة للخروج من الفهم المغلوط لفكرة
المخرج الشاب ، أو التفلأحوا ، تقدم جامعة
الزقازيق عرضها الغائز في مسابقتها الداخلية -
ست كليات مشتركة بها - وهو عرض
« السؤل » للكاتب العراقي عبي الدين جدي ،
وأخرج الطالب أسامة عسل ، وأشرف على
الإخراج المخرج المحترف صلاح مرمي ١١ وهي
سابقة جديدة في حياتنا المسرحية ؟ أن يكون
هناك غرضاً للعرض المسرحي ، وأشر يشرف
عليه ، وهو ما يتكسك بالطبع على الرؤية
الاجمالية للعرض ، والذي وإن شارك فيها
الجميع ، إلا أن قائدها ومنظفها ومرب
عناصرها في كل متناسق ، هو بالطبع مخرج
العرض ، والذي يقف أمام الرؤية النقدية
متحملاً عبء الصياغة ، لكن أن يكون هناك
مخرج ويشرف على الإخراج ، فلذلك بالطبع
يسؤدى إلى خلطلة تلك الرؤية والصياغة
الإخراجية ، ذلك إذا اقتنعنا بأن الطالب قد
أخرج ، وإن الشرف قد اكتفى بالإخراج .

والشاعر حدى حدى... فكل ما أختارته هو نقل النص إلى العامية المصرية مع بعض الأرقام والأحصاءات، دون مقدرة النصوص في عمق انبهارات الواقع... بينما ظل النص كما كتبه محمد الماغوط متطوياً على نوع من المفارقة الحادة المريرة بين فكر المؤسسة الشورية وواقعها الغائب، بين فكرة (للمواطن الحر) (وإمتناهة اليسوى) .. بين الإشتراكية وتحقيق الحدالة الاجتماعية وتطبيقاتها المضادة .. إنها المفارقة بين الحلم والواقع ...

وهذا الجوهر بالتحديد، هو الذى أحدثت انكساراً في تلقى العرض لدى المتفرج المصرى، الذى أفقده أيام طويلة من المعاناة، والتفريعات السياسية والاجتماعية... الحلم والواقع معا... أفقده حتى مفارقة التناقض بين القول والفعل، ليتراجع مسرحي وغير مسرحي إلى حدوده أن يظل متفرجاً أهزل خارج كل ما يدور حوله.

فرديوس عبد الحميد في مسرحية الكل في واحد



الكل في لوحة ايزيس

وعنسية (لا أحرفها) قررت التناص الجماهيري الاحتفال بالرائد المسرحي لتوفيق الحكيم، بتقديم عرض [الكل في واحد] وهو إعداد مسرحي لمهدي الحسني حول فكر الحكيم ورسائله المسرحية التي غطت مائة كتاب ولغتين مسرحية ومغالات عديدة.

ورغم احتياجنا لملك الجوهري العظيم وراء حيلة الحكيم التي تصدرت كتابه عودة الروح: «عندما يصير الزمن إلى خلود... سوف تراك في واحد...».

إلا أن العرض سقط في سرد تاريخي أثوب للتسجيل الوثائقي لأعمال الحكيم دون أن تفكك هذه الدراسة الزوية الدرامية خاصة في الجزء الأول منها... وهو أن تتلظى في ماوراء

والتي أفسحت المجال لاقليمية مسرحية منكسمة على ذاتها منذ سنوات طويلة، حتى أننا لا نرى سلفاً أنفسنا ولا نقراً غير ما تكتبه يمانا...

يصبح لهذا التوجه دلالة، ويصير التوقف عنده علامة نستحق الإشارة (رغم بدايته). وإذا كان اختيار الماغوط صانع القصيدة الثرية ومبلور شكلها النهائي هو اختيار جيد، حيث حفل مسرحه أيضاً، بأسلوبه الشعري المتميز وأشكاله التعبيرية، التي أختارها لتتوير موقعه من الحياة وطريقة رؤيته إلى العالم... فقد كان اختيار (كأسك ياوطن) أيضاً أكثر جوفاً في ظل مناخ مغفلت عن أهماتها، تصبح فيه بتبنيات الوجدان تسلسلات تطرح حول الانتباه والوطن.

ويرغم هذه الاختيارات الواضحة للملثة القوية فلم يستطع العرض أن يحقق التواصل مع المتلقى المصرى، بل بدأ العرض غريباً، وكأننا أمام مسرحية مترجمة ترزينا غربة فوق ما نحن فيه.

ولعل انكسارات التلقى جاءت من تلك المعالجة، التي قام بها المخرج عباس أحمد

عبلة الترويس

بينما كان افتتاح المسرح القومي، ومسرحية (إيزيس) تحظف الأبيصار ما بين متبهر، ومجيب، ويختلف حول طبيعة استهزائها الفنية قبل السياسية... كانت أضواء المسرح الأخرى حل استيحاء ميزانيتها، تحاول أن تتوافق مع موسم نشاط مسرحي يتسم بقدر من الحركة، وإن انتصوا جميعاً مع اختلاف مستوياتهم وامكانياتهم إلى ما أسماه الدكتور يوسف إدريس (فكر الفكر أو فكر الفقر).

فعل مسرح السامر وعيزانية لا تتجاوز عشرة آلاف جنيه، قدمت الثقافة الجماهيرية بفرقيتها (السامر، والنموذجية) مسرحية كأسك ياوطن للشاعر السوري محمد الماغوط، ومن إخراج عباس أحمد.

وبدائية لا بد وأن نعمل الكثير من الاحترام والتقدير لهذا التوجه القومي في اختيار نص مسرحي... ففي ظل إشكالياتنا السياسية،



عبد فخرى بنى لسان جرنیکا

البحر وعلم دقة واتسجام خطواتهم ، بل ويعلم إحساسهم بالحركة التي يؤدونها) سعد أردش في شخصية الحكيم بدا كصاحبها قائماً من برج حاجي منفصلاً تماماً ، لا يعنيه أروعا لا يرضيه كل ما يحدث حوله .

ومن هذا الشتات كان عذاب المخرج مدوح طنطاوى في محاولته تقديم عرض جيد ، بينا كل عنصر مشارك يشكل (أسرار طورية خاصة) لا تسمح لأحد باختراقها ، وإن جاهد المخرج في تحقيق أداء جيد لفنانى الأقاليم من خلال توحيد هجاتهم المختلفة ، والقهم الجيد الواض للشخصيات التي يؤدونها ، الأمر الذى أخرجه من دوائر الأداء التقليدى لفنان الثقافة الجماهيرية .

لكن التفكك ظل سمة العرض ، باستثناء لوحة واحدة هي المشهد الأخير [لوحة إيزيس] التي استطاعت وحدها أن تخرج من تشابكات العرض وتحقق ما لم يستطع العرض تحقيقه من تماسك في .. تمثيل في الحركة الاستعراضية الدقيقة الجميلة خاصة في أداء الراقصين الشباب بملابسهم المصرية .

كسبا لجميع المخرج في هذه اللوحة في استخدامات تشكيلية رائعة ، وتوظيف جمالى للون الأخضر من خلال قطعة من القماش الأخضر الشفاف تسيطر ليحسونا الحسير ، وتتسحب لتأخذ قلوبنا معها .. إن ذلك الرمز الجميل الذى حققه للمخرج (لاؤزويس) حقق به حركة درامية ورمزية عالية القيمة ، تكشف عن إبداعه الذى انفلت طوال العرض .

وبلذت فردوس عبد الحميد أقصى إمكانياتها لتقديم أداء قوى لدور (إيزيس) رذا عن نوع من المنافسة للصحية لما كان يقدم على خشبة المسرح القومى حينئذ .

هذا الفكر ، وماللى كان يعنيه بفلسفته ... فبدونا أمام شتات عجيب متناثر ، من الرقص والغناء تربط بينه بعض مشاهد من مسرحيات الحكيم ، ليست وحدها على انتقلت لها في مقدورها أن تكون دلالة حقيقية على فكرة أن الأسر لم يكن بعلية مسرحية ، لتصرف أن الحكيم اختار في الكثير من كتبه . القانون كصورت الحق الأعل .. والمثل والحرية كمادة لفكره ، وأن التضادية هي ميزان القصة في مواجهة قوى الآخرين .. فكيفي أن نقرأ ذلك في كتبه ولتصرف أيضا أكثر من ذلك بكثير ... ومن هنا كان على المبدع أن يجهد ذهنه بصوره أكبر في عمل درامى يعمل دلالات هذا الفكر ومدى مصداقيته مع الواقع ، بل ومدى مصداقيته مع الكاتب نفسه ، خاصة وأن الحكيم تراجع عن الكثير من الأقوال والأفعال مع تقدم سنوات العمر .

كان لابد من بلورة الرؤية ، حتى يتمكن العرض من إجابة السؤال الذى طرحه الحكيم على نفسه بداية : ترى هل ذهب العمر مباد ؟

فلم يستطع العرض الإجابة عن أى تساؤل ، بل جاء مشوشاً ، وكأنه مولد له أكثر من صاحب .. فالطاقة الجماهيرية تشارك بفناتها (سعد وحنان وشاكل روتينية مبدئية) والمخرج مدوح طنطاوى الأستاذ بمعهد الفنون المسرحية استعان بالفنانة فردوس عبد الحميد واتق استمات بدورها بالفنان صابر الفرسى وأشعار عبد السلام أمين ولطاع الاستعراض بوزارة الثقافة قدم فرقة الاستعراضية مع تصميمات لعل الجندى وإشراق محمود رضا (وبرغم اسم محمود رضا فقد كانت الفرقة الاستعراضية في الكثير من الأحيان هي النقطة الضعيفة داخل العرض بضحكات لبعضهم

قدم مسرح الفرقة عرض بالتزامن هروباً الى الداخل) على مدى أسبوع واحد متقطع ... وهو عرض سىء السمعة حيث اشترك أصحابه حول حقيقة كل منهم في العرض الأمر الذى يفتينا عن الكاتبة حوله ، أما (جرنیکا) وهي العرض الذى تلى العرض السابق فقد جاء فرقه ليشترك فيها مسرح الفرقة الفقير الواقع في شارع رمسيس الخارجيه أحشاش ، فرحة الأمم المتحده بعيدها الأربعين !!

وحسنا فعل أصحاب العرض حين أطلقوا عليه (نسج تشكيل سينمائى فنانى) فالعرض ليس عرضاً درامياً أو تسجيلياً أو مسرحياً بئى شكل كان .. وإنما فقط تجميعات مختلف الفنون التي تناولت الدمار الذى لحق بقرية جرنیکا أثناء الحرب الأهلية الأسبانية .. حيث قام المبدع فتحى العشرى بترجمة قصيدة (بول ابلاور) ، وسيناريو فيلم (الآن رينيه) ومسرحية (إرابيل) وكسل ما كتب عن (بيكاسو) ومن لوحته الشهيرة (جرنیکا) .

وبرغم محاولات الربط ذات الدلالة والتي قدمتها أشعار حدى عيد بن جرنیکا وغيره وشيا وسيرا .. وشيلا .. إلا أن هذه الاشارات السريعة لم تستطع أن تمنح العرض رؤية قومية بل ظلت رؤية هامشية خاصة وإن العرض تعامل مع جرنیکا باعتباره نقطة تحول فنى لدى كثير من الكتاب والفنانين ، وليست نقطة تحول تاريخى أو سياسى .



جندى بن جرنیکا

والعرض يمكن يكن جهد أكبر أن يحق
رؤية أكثر نجاحاً وأفضل فنياً لو تمكن للمد
فنى المسرحى من صياغة عمل درامى محدد
الملاصيح من ذلك التسيج الفنى السلى قيام
بترجمته .. كما أن للمخرج عبد الغفار عوده
ساعه بشكل اساسى فى غياب العرض حيث
راح بصورة القرب الى التلقين المدرسى يصب فى
اذاًنا معلومات تاريخيه حول ميلاد ييكاسو
ومراحله الفنيه ولقوله الشهيره .. وحول يول
ابولار الذى [هزته الحرب الاهليه الاسبانيه
وتغنى بماساتها الشهيره جرنىكا فى حيواته عبره
الطبيعة] والكاتب المسرحى فرناندو اربال
الذى كتب اولى مسرحياته :

تحت تأثير الحرب الكوريه بعنوان نزعة فى
الريف وهو فى العشرين من عمره ، كانت ثانى
مسرحياته هى السفاحان .. بعدها كتب ست
مسرحيات هى مقبرة السيارات - القبه -
الاوركسترا المسرحى - الحفل الكبير - الهندس
المعمارى - امبراطور اشور - وجرنيكا
والمخرج السينمائى الان ريتي :

احد مخرجى السينما الفرنسيه الذين
يؤمنون بغير الانسان فى خدمة الانسان
والانسان .. ويحاولون ان يقدموا فيهم حساب
الحياه ، لا يتيم بالزمن المحدد ولا المكان المحدد
فالزمن منه هو الكاسى والمخاض والمستل ..
والمكان بالنسبه له هو العالم كل العالم المعروف
منه وغير المعروف ايضا .

وبكذا بالنص وقف فنانى العرض (غلص
بجبرى ، سلمى عبد الحليم ، زينى نصار ،
زينب انور) يقدمون المعلومات فى سلاجه
فكرية لا تضمد اى شكل فنى بدائع عن
تحوها .

ولعل صوت عدلى فخرى كان وحده هو
عنصر الرؤيه الوحيد ، نحن انتقل بأشعار
حمدي عدي يفتى لكل القهويين اخيه الثوره
الابديه وان جنس الى التطريب فى لسان
كثير .. ولا بأس من الاستماع للسان اسام
درا بالثاثير .

واذا كان عدلى فخرى هو صوت الرؤيه فى
العرض فان لوحه ييكاسو (جرنىكا) والى قام
برسمها زوسر مروزق بنش جميعها الطبيعى
كخلفيه للمشروض .. هى وحدها صاحبه
الحضور القومى بدقتها وجمالها واشادتها
بالفرور الى الحضور القومى لصاحبها العبرى
(ييكاسو) والذى قام برسمها (١٩٣٧) .

لقد انقلب المسرحى الى ملقن حين لم يمتلك
مقدرة التوصل الى حقيقه الهدف وراء عرض
المساء التاريخيه (جرنىكا) داخل (مسرح) .

فى مسرح الطبيعة كلمة حق .. تؤدى إلى الموت

عمر نجم

● رغبة منه فى البقاء ، وفى محاولة كي تظل
أبوابه مفتوحة ، وهو الذى كان منذ أعوام
غلت ، غلبه نوح لا يعرف أفرادها سوى
العمل ، يعيد مسرح الطبيعة تقديم عروضه
التي سبق له تقديمها ، بعد أن عجزت ميزانيته
هبة المسرح أن تغني جزءاً ولو يسير من خطته
هذا الموسم المسرحى الذى أشرف على
الانتهاء ، وإذا كان المسئولون عن شؤون المسرح
فى بلادنا ، يشددون ليل نهار عن عضة يريدها
للمسرح المصرى ، فإن أعانهم تفقد حديثهم
المصادقية ، بحيث لا يبقى من الكلام حدا
الكلام ، وإذا كانت حججههم هى التشف
فالمسرح ليس ثيلاً من يتهد هذا التشف ، لانه
ليس ترفاً ، ولأنه مثل ريف الجيز ، وبخاصة
فى هذه المرحلة الصعبة التى نرى بها ، وإذا كان
السيد رئيس الوزراء نراه حريصاً فى كثير من
تصرجاته ، أن يطمئن رجال الأعمال ، بإزالة
العقبات التى تعرقل القطاع الخاص ، من أن
يساهم بدوره المشهود فى التنمية الاقتصادية ،
لنمن حثاً أن تطالبه بالبقاء على الصعوبات
التي كادت أن تقضى على مسرح القطاع العام ،
فى الوقت الذى أصبحت سائر القطاع الخاص
فى تزايد عددي مستمر ، نعيش من أن نصعبها .

وعن راتمة صلاح عبد الصبور مسألة
المسرح ، قدم لنا أحمد عبد العزيز عرضة
المسرحى « الكلمة واموت » كأول عمل يترجمه
لمسرح الدولة ، وهو الذى عرفه المسرح الجامعى
كفارس من بين فرسانه ، وبخاصة منتخب
جامعة عين شمس فى السينيات .

وإذا كان شاعراً عبد الصبور ، كتب أول
أعماله للمسرح الشعرى « مسألة الخلاج » وفى
فصلين ، أطلق على الأول اسم « الكلمة » وعمل
الثانى « الموت » ، فإن أحمد عبد العزيز غير
عنوان عرضه المأخوذ من المسرحية ذاتها ، وأبدله
بعنوان الفصلين ، بعد أن مزجها وأضاعى بين
الكلمتين حرف المصطف « الواو » ، ليصبح

عرضه بعنوان « الكلمة والموت » ، واستغنى عن
مشاهد ، لم يندل خلفها من جوهري العمل
الأساسى شيئاً ، بل خلق تكتيفاً وتريزاً ،
يتسق مع المزج الذى قام به ، ليبين لنا على نحو
ماسرى ، أن الخلاج مأساة كاترين غير ،
عبر صفحات التاريخ التى لم يلق بها زيف أو
تزيو ، تكمن فى كلمة حق قالها بعد أن آمن
وبقيس عليها بالتواجد ، فكانت طريقته إلى
الموت .

ولدت كآليل مَن يولدون ، بألف أيام هذا
الوجود
لأن فقيراً سبذات مساء سمسى نحو حزن
فقيره

وأطفائه مرارة أيامه الباقية

هكذا يعرف الخلاج نفسه لقضاة المحكمة
التي انعقدت كي تحكمه ، بعد اتهامه بتحرش
العامه ، وديه بالكفر والزندقه ، وهم أبو عمر
الحمايدى رئيس الخلفاء وجلبس الوزراء ورجال
الحاشية ، وابن سليمان الرجل الذى يدرك
الحق ويحده عنه ، وابن سريج الذى رفض أن
يكمل المحاكمة ، لحظة أن تبين له ، أن الحكم
قد صدر بشن الخلاج ليل أن تنفذ المحكمة ،
وأما لمحبة من الحاشية فتغلبها الدنس المتحركة بين
أصابعه وإن انفلتت هبة الغضبة شكلاً ، فأهى
الكلمة أو الكلمات التى أوصلت الخلاج إلى
الموت ؟

فى منتصف القرن الثالث الهجرى ، ولد
الحسين بن منصور الخلاج ، والخلاج لقب
أطلق عليه لاشتغال والده بصناعة الخلاج ،
ولعلمه هو بآ زماً ، وفى شبابه تلقى عرقه
الصوفية ، عن واحد من رجال الصوفية هو
عمر الكي الخرقه رمز للخلاص من الدنيا ،
والفتنة فى الجماعة الصوفية ، لكن الخلاج
اختلف مع صوفية زمانه ، عندما اتصل
بالناس ، وراح يتحدث إليهم فى أمورهم ،
فتن الخرقه بعيداً ، ونزعها بعد أن رأى فيها
قيدا يلف حوائله ، وسورا يجب عنه نور
الله .

الخلاج : هيتا جانينا الدنيا .. ما نصنع
هناكش

الشيل : اللثر ... ما تعنى بالشر ؟

الخلاج : فقر الفقراء

جوع الجوعى ، فى أعينهم تتوهج
الفاظ لا أوقن معناها أحيانا أقرأ
فيها

« هانت ترائ .. لكن تخشى أن
تبرضى .. لمن الدين تافاك »
قد أتالم
أما ما يملأ قلبى خوفاً ، يضى
روى فرحاً وتنداه
فهى العين المرخاء المندب ، فوق

استفهام جرح
« أين الله ؟ »

الشر استولى في ملكوت الله
حدثني .. كيف أفض العين من
الدنيا
إلا أن يظلم قلبي ؟

الشي : خفف من غواثك يا شيخ
فلقد أحمرت بشوب الصوفي من
الناس
الحلاج : تعني هذي احقرته إن كانت كيداً
في أطراق
يلقي في بيتي جنب الجسدان
الصبا

حتى لا يسمع أحبابي كلمات
فأنا أجفوها أخلعها .. يا شيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
مرداً يفضح أنا جمعتا فكر الروح
إلى فقر المال
فأنا أجفوها : أخلعها ، يا شيخ
إن كانت سترأ مسجوراً من إنيثا
كي يجيبنا عن عين الناس ،
فنجيب عن عين الله
فأنا أجفوها : أخلعها ، يا شيخ

يا رب أشهد
هذا ثوبك وشعار عبيدتنا لك
وأنا أجفوها : أخلعها في مرضاتك

كان من الطبيعي أن تتود هذه الكلمات
صاحبها إلى السجن ، وفي قيوده الموحش
كظلام القبر ، لم يتخل الحلاج عن كلماته
وفيه يقابل اثنين من نزل السجن ، ويدور
حوار بينه وبينهما ، نذكر من خلاله أن
السجن لم يزد إلا تشبهاً بما يؤمن .

السجين الثاني : يعني ... ما تتمه ؟
الحلاج : إلى أتطلع أن أحسى الموت
السجين الثاني : أصبح ثاني أنت ا

الحلاج : لا ، لم أدرك شأواً ابن العذراء
ففتعت بأحياء الأرواح الموتى
السجين الثالث : وعياداً يحيى الأوراح ؟
الحلاج : بالكلمات
السجين الثاني : دنيا أخرى من صنع
الأحلام ؟

الحلاج : الحلم جنين الواقع
أما التيجان ، فأتنا لا أعرف
صاحب تاج إلا الله
فاللوا المعادل
قيس من نور الله ينور بعضاً من
أرضه
أما الزوايا الظالم
فتستار بحجب نور الله عن الناس
كي يفرح تحت عبادة الشر

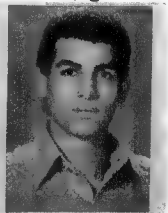
وحلاج صلاح عبد الصبور ليس كهملات
شكبير ، فالكلمات عند هملات هي
كلمات ... كلمات .. كلمات ، يرددها
تأبهاً للانتقام من قلة أبيه ، بينما الكلمات عند
الحلاج شيء آخر ... شيء يعني ذاته في ذات
الله ، وهي الحجة التي أطلعها عليه الخليفة كي
يربيه بالكفر والزندقة ، ويصنع منها حيال
منطق حتى أن كانت هذه الحجة لا تستند على
أي عمر الخليفة يستدجر الحلاج إلى أسر ،
لا يكون إلا بين العبد وربه .

الحلاج : تشفت حتى عشقت ، تحملت
حتى رأيت
رأيت حبس ، وألغيت بكمال
الجمال ، جمال الكمال

فأخفته بكمال المحبة
وأفنت نفسي فيه
أبو عمر : صمتاً .. هذا كفر بين ا
ابن سريج : بل هذا حال من أحوال
الإنسية



أحمد عبد العزيز - ملحن العز



أحمد عبد العزيز - خرج العز

لا يدخل في تقدير حاكمنا
أمر بين العبد وربه
لا يقضى فيه إلا الله

لكن مهيات أن يقتنع أبو عمر بما قاله ابن
سريج ، وقيل أن ينطق بالحكم ، يدخل القاعة
رسول من السلطان حاملاً رسالة منه ، تقول أن
السلطان يقو من يرمي في حق ، لكن لا يقو
عمن يرمي في حق الله !! فيشج الحلاج

والذي يدعو إلى البهجة في هذا العرض ، أن
قالده خرج شاب فاهم كي يضاف اسمه
إلى قائمة ضريجين الجلائين ، وقيل أن يكون
التجاء من نصب العرض ويخرجه أحمد عبد
العز ، فهو من نصب مجلنا من الشباب ،
الذي حان الوقت كي تسلم الأجيال السابقة إليه
الأمور بعد أن أصابها العجز والوهن ، ولقد
أحسن أحمد عبد العز صنعا ، حينما ابتعد عن
علية المسرح الإيطالي ، وأقام عليها مقاصد
لشاعرنا دائرة ، تجرى عليها أحداث
العرض ، فهي حلقة من حلقات الصلوبة
تارة ، وسجن موحش تارة ثانية ، وقاعة محكمة
تارة ثالثة ، كذلك استخدامه لعصر الإضاءة
وجعلها شبه خافقة طوال العرض ، مما أدهنا في
جوف نفسى بالدم ما يجري ، وجعلنا نتوحد معه ،
أو نصبح شهوداً على أقر تقدير ، ولقد كانت
إضافة حقيقية بها جانب كبير من المفارقة ، أن
يلجأ المخرج في عرض كهذا إلى الأخان
ساعده فيها الفنان محمد جاد عندما تعامل مع
أشعار صلاح عبد الصبور في مبادرة تعاقب
وسينا تأتي عن التطرب فكانت الأخان مواكبة
لما يحدث ومتسقة معه ، بالإضافة إلى مصاحبه
فريق العمل ، كذلك إيقاعات هشام
جلو ، كل هذا خلق إحساساً متدفقا وحيويا ،
بعيدا عن الموسيقى المسجلة التي نشاهدنا في
معظم العروض المسرحية اليوم ، وكأن مشهد
النهاية متوجا نجاح هذا العرض ، لحظة أن
تسقط اللقطة من سقف المسرح ، كي تتلق
رأس الحلاج ، وتقطب به إلى الموت من أجل
كلمات ، مات صاحبها من قرون ، وظلت هي
خالدة ، وتصبح نحن شهود للامسة ، وبعد كل
هذا يجيء فريق المثاليين بأدقهم المثقن ، فاللغة
العربية سليمة الخارج ، سلسة الأداء ، تتلق
في غير تقصير ، تألفهم وقصوتها ، لا خطأ في
الطق ، ولا منك لسماء القواعد ، محصود
محصود في دور الحلاج كأنه الحلاج ، واسماعيل
محصود في دور الشبل والسجين الثاني ،
وسلمى مسافري في دور القاضي أبي عمر
وإيمانه العبرة ، ومحمد درديري في دور
السجين الأول والقاضي ابن سليمان يؤكد بها
مروية كوميدية لا تتصرف التقليد ، ومحمد
الشرشاني في دور الحارس والمهاجب ، أما
محمد عبد الغفار الذي لعب دور القاضي ابن
سريج ، فبدا وكأنه يلقى كلمات يحفظها ،
تخرج من بين الشفاه دائما مسرود على القلب
والشعور .

صديقان

أنا اعرف جيداً بأن السيد عبد الودود الوهاب هو جاري الآن ، وقد سكن بيته الجديد مع شقيقته العائس منذ عدة سنوات . كما كنت اعرفه انساناً هادئاً يحلم شيئاً من معرفة وشيئاً من فكر اكتسبه من تجاربه ومطالعته الكثيرة .

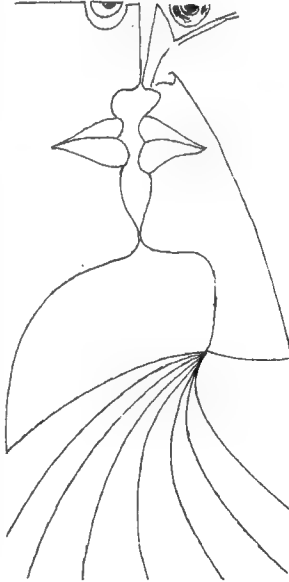
والسيد عبد الودود الوهاب رجل يحب العزلة ولا يود مصاحبة الآخرين وقد علمت بأنه يخاض عدة تجارب مع اصدقائه ثم ترك الأمر على أن يكون متفرداً مع نفسه ، ورغم كل هذا لم يترك همه الكبير أو فرحه الداخلي حينما يتشلى بجلسته خمر .

لقد اطلعت مؤخرًا على جلساته الخاصة مع نفسه ومع الأقوات الأخرى التي يمينها له جهاز التسجيل ، فجلسته مع نفسه تتنابها تصورات وتحط عليها اخيلة وتحلق في عوالمها ذكريات شامت وعنتت ليمدها وقدمها كفيلاً بأن تضعه في وسط العمر وقرية من تحقيق آمانيات بعيدة وكنت أنا جاره ، ارنو اليه من بعيد متمسماً ومتخيلاً وربما ياخذني عن شيء أفعله لكي اكنه عوالم هذا الرجل الذي كان يدهشي رغم بساطته ورغم انظار جلساته إلى انيس مثلي أنا .

عرفت السيد عبد الودود الوهاب منذ أكثر من عشرين عاماً أي منذ الخمسين من عمره ، وكنا نعمل في دائرة واحدة ، وكنت التقى به كلما سمحت لنا ظروف العمل ، وكان اتق المظهر اكتسب عادة الأناقة من اشتغاله موظفاً في المجلس النيابي قبل ثورة ١٩٥٨ ، وبعدها انتقل إلى دائرة أخرى حينما ألغى المجلس أو حل ، وباشر عمله مهمة الرجل الذي استقى تجربة بعد أن عاش الخوف بداخله متجنباً هيارة - المعهد البائد - وقد اكتسب خوفه من طبيعته الخاصة المحبة للعزلة المؤثرة للشك على اللامبالاة ، وكان في حقيقته انساناً وودداً ولم يحسه أي شيء بعد الثورة ولم يحسب لوظيفته أي حساب ولكن الشك كان يعلبه ويظوى منه اجنحة المخيلة ويضعه في الموقف الصعب دائماً .

ففي بعض لفحاتنا كنا نتنثر سوية ونضحك من تصوراته أو من هواجبه الكثيرة وكنا نسأله مثلاً : كيف حالك اليوم ؟ فيجيب اجابة قاطمة لا ليس فيها ، بأنه جيد ، أو أنه ليس على ما يرام ، وكنا نشم في داخله رائحة الخوف وكان هو أيضاً يفس بها ، ومن هذا المنطلق نسأله عن احوال الجو اليوم ، عندها فلا يجيب بشيء وتظهر على وجهه اسئلة كثيرة فيها من الدهشة ، وفيها من الخوف ما يضعه في موقف المردد : الجلو ، أي جوي قصصون .

فبصمت ويطلقني إلى كل مكان ويجاوبني أي واحد منا ، نحن الذين كنا اصغر عمراً منه بكثير أن نسفه علينا اياه ولشعوره المرحف بأنه من اقطاب المعهد البائد ، عهد الملكية من الموظفين الكبار الذين اخافهم الثورة ، وهو بصفيقته مجرد موظف في دائرة المجلس النيابي المتحل ، بأن نقول : البرد شديد هذا اليوم ، فيؤكد بجزء من



رأسه ، ويسلمانه ، البرد شديد ، ونعبد الكرة عليه مؤكدين باعتدال الجو فيؤكده هو الآخر حالة الاعتدال ، وحينما يخرج أحدهم رأسه من فتحة الشباك أو يزيح ستارة مسدلة ويقول : أن الجو ماطر رغم وجود الشمس فيؤكده صديقي بقوله : فلان أن الجو ماطر .

ولا ندرى هيجتا ما الموقف الذي اختطه السيد عبد الودود لنفسه ، هل هو موقف معين بعد أحداث الثورة أم هو موافقة للمجاملة التي تبعد عن الأذى وتصورات الآخرين ، أم هي حالة النفسية المتردية بعد أن وجد نفسه في دائرة غريبة يعمل مع اناس بسطة ، وحتى سخطه لم يستطع أن يضع ثقته بهم وهو الموقف الذي كان يشار إليه .

كنت احب عبد الودود الوهاب ، وهو بالنسبة لي يمتلك رؤيتين ويتحول إلى شخصيتين أو يكون ثلاثة وحتى اربعة اشخاص مع مجموعة من الزائرين الذين لا يعرفهم جيدا وقد يكون هذا الشيء غير اعتيادي للبعض أما عنده ، فهنا شيء لا يخرج عن كينونة الطبيعة ، وهو يحوط من قدر اصمي خبره في سنواته الأولى ، ولذا فقد اصبح الخوف به مسألة حادثة دائما مع نفسه وحتى مع الأصدقاء ، وكنت بالذات الفشل معه عن أفكار جديبة تطرحها لتكون بديلا لواقع القلق الذي كنت احسه بختيخ به كتنخيخ الحيط وهي داخل شرقتها مع نفسها حينما تعيب بها الأيدي بدون روية ، وكنا نضحك على الكثير من الأشياء وقد تكون ضحكنا عالي بشتريك بها معنا أكثر من شخص ولكنها دائما تقع تحت طائلة صديقي عبد الودود الوهاب الذي كان يضحك معنا فقط ومن كل اعصامه التي كانت تبدو صالحة ، هو الآن جاري وبعد تلك السنوات ، وقد وجدته كما هو وحيدا وقد سلخ سنوات طويلة كآباء الدهر نفسه ، ثم وجدت نفسي أنا الآخر صمورا كبيرا وضعيف الذاكرة .

لقد امتلك جاري وصديقي وحلة الإحساس بالأشياء من خلال رحلة التفرّد مع النفس ، وقلت : إنه هو لم يتغير ، ولقد ازداد وحده وازداد ألفا ، ورأيت مع نفسه ومع الصوت الذي يحاول أن يكون سواه ، ذلك المنجاب من خلال المسافة القليلة المحددة برقعة الأرض وبساجل الحيز وأخر من الازهار والشتلات ، وبدأت استعذب ذلك الاستماع الليلي ، شيء من اغنية قديمة ، وشيء من موسيقى ، وصوت يعمل ونهو يعمل وصوت مع المهمة ، وتلك كلها اجدها قاسية مع نفسه ويجدها معه مرغية وربما مفعمة بحالة من الأناست تتغير من راحة شائعة يجدها فيها دواء مع كأس من خبيرة ينجرها صديقا ، وتلك هي صورة كل ليلة يكون فيها عبد الودود الوهاب مع جزء من حيوته ماضية تعيد إليه طعم الحمر وشيئا من تصورات الأمل وخوفه وهواجسه وتلك رتابة اعتاد عليها ولم يستطع لها لكأنا حتى اصبح أسيرا لها . وتلك هي جلسته الاستاذية مع نفسه وحيدا ومع مدياح كبير الحجم خشبي المظهر غشن الواجبة ، وحينما ينساب الغتم بعد ساعات تكون حصص الغفاسات والأودار ، والانغام المصاحبة المنقرعة التي تنثر إلى عناء الأسس حصص البلوغ ولم اقتحم خلوة صديقي تلك أبدا ، ولم اتفعل عليه من خلال رفيقي في المشاركة بأمالي الكأس ذاك وصلته الجمعية بيننا كنت استمع إليه ولحقيقة كنت استمع لتصوراته وأوهامه وامتياته وحتى لأهاته ولواعجه ولأوجاعه من خلال انغام اغنياته التي يبعثها وهي تتجسم من أصوات ثنائي الصوت المزدوج من أحاول أن اجد لهذا كله مقصدا في نوع من الطرب الذي اعتادت نفسه ، وتلك بدايات من ليل تشرق أضواءه بين جدران عالية فأجد من يهدل كل ضوء مشرق عبارة عن فانوس عتيق يخفق النور بالظلمة حوله فيجسد الأشياخ ويرفع قاماتها إلا أن صوت الأغنياء القادمة يترد وعرق حتى يثل تلك

الاستار والحواجز ليبد تلك الرؤى الضخيلة والمحملة بالمناص ويزيح عنا ركام التصورات ، قد اجد العنبر لصديقي العتيق ، قد اجد له البرر ليكرر يومه ويعيده بكل مساء وأن ينظر إلى نفسه مساء كل يوم ، واعجبت فكرة الصديق الشيخ الذي يماثر ابنه الخان ويجدها لا طعم لها ، وإنما فقط يضمها في مصاف أدوية أنفاسه وكنت اردد مع نفسي : لقد صدق عبد الودود الوهاب مع نفسه ومع جلي الأقر ، وتلك سلوته الكبرى منذ الأزل منذ أن كان أيقا ضاحكا ويعبدا عما يشهد إلى رجوع النفس وحتى مرحلة الحوف والتوجس وكتم للمشاعر عن الآخرين كما كان يقول ، أو لا يقول واستعيد الزمن وكأنه فلك الخيط الذي يأتي يديني فما إن اسجعه قليلا حتى يتحرك هاميا : إن ما ساستعيله معروف لدى تماما وحتى الذي رويته لا يتعدى ذلك التصور الذي يدخل في تكوين طفيف لا يتغير شيئا حتى من أسطر الأمور والمسلطات . في اعتقادي أن الذي رويته هو جزء طفيف وحيوي من حياة صديقي الذي اصبح جاري بعد عشرين سنة لم تعارفا الأول ، أو على صلتنا سوية .

لقد بدأت أراه الآن وهى حقيقته ، ولست ذلك الذي يرى موظفا متوجسا خافا فقط ، لقد عرفت الكثير : كان ذلك منذ عدة سنوات مضت حينما انتهى بناء بيتي على قطعة ارض مجاورة لبيتى وكنت اتابع حركة البناء ببطئها الملل المهود ، وكنت اعزو ذلك إلى عزوف صديقي القديم من التابعية وكنت ارى شقيقته من بعد وخفت بانما كثيرة انما فيها من حيث اللغات والتوجس والحركة الخاصة كما عرفت بانما تكره مخالطة الآخرين وتود أن تكون وحدها ، وقد عززت هذا الأمر بعد ذلك إلى شيء غريزي يدخل في عالم الورثة وليس حالة مكتسبة . ثم رأيت ذلك الصديق القديم من أيام انتقالي ، رأيته بين الشارع والسياج وقد ازداد سمته إلا أنه فقد أناته القديمة وبدأ أمامي مهمل ركنه الأيام إلى زاوية من زواياها المشبعة بالنسيان . لقد كان في مظهره شيء يدهو إلى التأمل . لقد تنوش شعر رأسه وناسبات أو تطايرت منه الخصلات إلى جميع الجوانب ثم احاطت بخصف الرأس والنسدلت إلى شيء أبيض ، وكان وجهه المألوف لدى شيئا جديدا حسبه أول مرة مليئا بالخوف .

قلت في سرى : هكذا تأملني صديقي القديم ، وهكذا تصور ، لقد شملني التغيير والإهمال أيضا وهذا شيء له حساباته عند سطوة الزمن وعند السيد عبد الودود الوهاب .

فلقد رأيته يتطلع إلى وجهي وإلى حركتي البليغة وكنت أبادله نفس الإحساس القمم بنظره الاستغراب من بذلك الأمر الخاضع إلى حالة من حالات الأمر الواقع . وقد وجدته بطنيا وأكثر حلرا حينما اشار إلى رجليه وإلى حركته المتسمة البطة نتيجة الألم وحينما احتشنت سمعته يردد نفس العبارات القديمة المؤكدة على حالة واحدة قوامها الصحة والجو والعموميات من الأشياء واحسنت بخوفه القديم وكأنه يلق به العظام يعد أن استقر عنده وعلى خلايا جسمه ، وكان يردد : وأخيرا أصبحت متجاوزين .

وكنت سعيدا في داخلي لوجود مثل هذا الرجل الهادي قريبا مني ، ولا أدري كيف حشرت أكثر من حالة من حالات المزاج معه فحاولت أن اسأله عن نفسه أو عن حالته الجوى ، أو كيف هي السنوات التي مرت سريدا ، وما هي تصوراتها عن نفسه ، ثم والاهم كيف حاله مع الحجرة ، وهل كسر رتابة قنينة العرق الصغيرة ، وهل آل به الأمر إلى الزيادة أو إلى النقصان ، ثم قلت : سأعرف كل هذا معك بعد ذلك .

دقيقة واحدة لأجل سبجارة .

وقام وهو يترنح على قدمين ضيعتين .

واحسست بأن جلستى تلك قد بلغت بها ، فأحسست كأننى داخل زجاجة ضيقة ، وأن عظامى تكاد أن تتحطم فحاولت أن أمد رجلي على الأرض ثم رأيته وهو يمسح لحيته بيده ، وحينئذ اقترب منى كانت رائحة الحفرة تنبعث منه ، هل تمكنت منه الحفرة كثيراً ؟ تركت الأمر على لسانى ولم أقله خوفاً على مشاهدى ، ثم رأيته يردد : - احسنى لخرى وحيداً مساء كل يوم ، وأنت ؟



فأرجل يدخل داره لأول مرة ، وعليه أن يستريح ثم ماذا يقول عني ، ولم تخط ساعة على وجوده ، ثم بالى من ثقل غير مهذب ، أحاول تبش الماضي لأيام صديقى الشيخ بدون توجس ، أو بدون استبدان أو حتى بصفاة ، ورأيت بهودنى على أصل أن يلتقى ب كثيراً .

بعد دقائق جامل صوته وأضاعه هير السياج الطابوقى :

— إن أصدق باني وجدتك . .. أين أنت يا أبنى ثم أن رجلاً لم تعدا تسعفاني كالسابق ، عليك بزيارى الآن .

قلت مؤكداً :

— سأكون عندك بعد دقائق على إصلاح حالى أولاً .

دخلت عليه البيت ، باحة واسعة ترابية ، جمرات من الأسمنت الملون ، كان ينتظرني خارج غرفة الاستقبال فأقترحت عليه أن تجلس في الباحة ، تجلس على الأرض وتسد ظهري إلى الجدار ، ليكون الغشاء ، ورقعة الساء .

— سنجلس على الأرض وتسد ظهري إلى الجدار وبعد جلسة استحضرنى فيها أوجاع الجسد وذكريات السنوات الماضية ، وجدت السيد حيد الودود تغيرني نحو دعة حيائية تكاد أن تكون مطالبة لتراكم سنوات العمر وحاجاتها ودوافعها وفعالها الأكيد في عيشهم ما هو نوعي في داخل الفرد وتحويل ما هو ريك إلى شيء لا وجود له وإنما تحوله إلى أثر ينعى عن وجوده لم يستطع أن يقاوم حالة الفناء والفرزة المكتسبة كصافوف لم مجهول ، والشك من سوقف الآخرين ، والتصور الوهمي والرؤية المكبرة للآشياء في الخيال وجميعها يفعل كما تفعل الدودة الصغيرة داخل القصبه ، أو داخل الثمرة أو داخل الخشب الجال .

لم نتحدث كثيراً ، فظننا أن تكون في عمق الهاجس الذى يتباب كل واحد فينا تجاه الآخر ، ولا يريد أن يفصح عن أفكاره مرة واحدة ، ولم أكن في حيلة من أمرى لكنى أسأله عن كل الأشياء التى مررت في حياتنا . وتصورت في حياته أشياء كثيرة وكبيرة ، وكذلك كان تصوره ثم رأيته يقوم من مكانه ليدخل المطبخ وهو يردد :

مثل هذه الأسئلة وغيرها من الأفكار كانت تشدني لصديقى البعيد القريب ولوقائع وأحداث ماضية كان فيها رجلاً مرحاً أو مازحاً أو مثلياً يتخوف خريزى يفهمه في ذهنه ويتصوره في داخله ، أو كان رجلاً حكياً أكثر حكمة من أى إنسان آخر وأكثر فهماً من آخرين كانوا قد أصبحوا بدهاء تحليل الأمور وأغام الآخرين بصفات تحفيهم فعلاً لكونهم عاشوا في مرحلتين سياسيتين ، المرحلة الملكية ، وأخرى الجمهورية وما حصل بينهما من وقائع هي بمثابة العغل المرضية التى تحط بدون هاجس . ووجدته في حياته الماضية قد تحولت به الأمور إلى مهادة مع النفس ، فهو يرضى بكل شيء يقال أمامه إلا أمر الحفرة المشوشة . ووجدته يعشق وجوده معها وقد افرد إليها حياته ومنعها جانباً فريداً من خياله حتى أضاف إليها نكهته الخمار الذى يجد في ليلة حالة أنس فريدة مع حالة السكر التى ينشدها ، ثم سمعت بأنه مع آخرين ومع الحفرة بالذات يتحدث ويحل عقدة لسانه وعرفت ما للحفرة من الولد ومضار واحسست بصديقى وفي تلك الفترة بالذات كم كان يعانى من وحدته وقراغ روحه ، ورأيت بعد ذلك ينصرف إلى نفسه بعيداً عن مصاحبة الآخرين وحاولت أن أسأله عن أسواله فكان جوابه الواحده مع النفس الفضل وأن الحمر تفشل الإنسان مع الآخرين وتظهره متهوراً لا على حقيقة .

وحيثما أردت أن أقول له «ربما الحفرة تظهر الشيء المحيطي الكائن» تراجمت وتركت الأمر على طرف لسانى ولم أكل ذلك خوفاً على مشاهدى صديقى .

ومنذ تلك السنوات البعيدة الطويلة بدأ يعيش لذاته ونفسه . يحسنى خمرته مساء ويتسلق السلم المفضي إلى السطح ليلاً ليلقى بنفسه تحت قبة السواء ويبقى فاتحاً عينيه عتسياً باحثاً ربما عن نجم مر سريعاً أو عن شيء يعكس ظلمة الليل تماماً حالة البحث تلك التى يجدها أحياناً عند طائر ضال يصرخ على ظلمة الليل ضارباً ألحواء الأسود بيننا وبيننا وبيننا وبيننا متصين على غير هدنى .

وفي الصباح ينطوى على سره الليل ويتوصل رجلاً يبحث عن شيء يعمل فلا يجد إلا الأرض التى تحيط بالبيت الرملية المفضة فيتناول أدوات حفر بسيطة على الأساس معدة لتسوية وحفر باطن السواقى فيجلس على الأرض ويقتعد الرمل المندى ويروح مغيراً ما يشاء من شتلات صغيرة ، ومن نشبات للماهى ثم يربط كل شيء صانته .

لقد سلبه الكبر متعة المشى ومتعة رؤية الأشياء الأخرى وقد عرف هذا منذ وقت طويل وكان يعمل الأمر بأنه شاهد كثيراً ، أو كل الأشياء تبقى متشابهة وإن تغيرت في جوهرها . وترك ملايبه التى كان يفرح بها واكتفى بشرب النوم يتنقل به داخل باحة الحديقة ونبوه ملتصق ب شجرة جلده الأسمر الوردى كثيف الشعر ، وبدت به أو بدا بها لا فرق لكانته جاء إلى هذا العالم وهو بهذا الشوب وهذه

الصورة التي لا تضيف شيئاً للآخرين عند مرآها ولا تضيف إليه سوى ستر بلبية من جسد مهمل .

كنت أقول مع نفسي : ولقد تمطلت قدرة الرجل وتحولت حركته إلى حركة موضعية ، فهو لا يمتلك شيئاً بيديه سوى مجموعة من أوهام يحيك بها أحداثاً لها مساس بذلك الماضي الذي عرفه وعرفته أنا أو ذلك الذي لا أعرفه وهو الجزء الأكبر والأعظم من حياته .

الصورة التي بدأت أنظر إلى جوانبها هي صورة أنا أيضاً تلك الملتصقة في كل واجهة أراها وأحسد موقعي بشأنها وأقول :

«إن صورة صديقي عبد الودود الوهاب هي صورة أنا وقد تحولت إلى شيء من غبار ركنه السنوات وستال من تلك الأرض وهذه الأدوات المبسطة المحفر .

وبدأت أعود صديقي والنتقي معه ، وتدخل تصوراتنا في غلط واحد ، وقد احس بأن أكثر الأشياء التي نال منها بفلاحة أو بحرية تكون دائماً تجاهها على خطأ ، عند ذلك لا أتصور أن أعيد كل شيء إلى نصابه أو أنأقشف وإفاح أحول أن أتركه كسأ هو . وتلك هي تفصيلات يومية عادية جداً : كيف نشرت أو نحسب خربتنا ، كيف ننام كيف يواجه الجبل الجديد المرأة ، لماذا لا يخلط صديقي منذ ازمان مع أصدقائه القدامى ، ولماذا تركتهم وكنت أريد منه أن يقول كل شيء أمامي ولكنني في كل مرة كنت أعظمهم بسكوته ولا أجد منه سوى الحديث من خمرته التي يجدها إنسية إلى روحه .

مرة ذكر لي بأنه النتقي مع كثيرين فكان بعضهم في أماكنهم بعد عدة كؤوس قال لبعضهم أنتم منالقول ، وقال لبعض الآخر انتم تكزنون المال ، وقال للآخرين ، انتم بفلاحة ، ثم يعود لي ويتطلع بوجهي ، الحمرة تفقد الأصدفء .

وكان يتحدث عن تجربة حقيقية ، وبدأ فلان خلوة النفس لها ما يبررها هكذا بدأت أحي الأشياء في جديد فكانت صورته هي تصاور حتى تحولت إلى علاج ناجح لنفسي إنها رؤية معمقة بلون مغبر الكاتب وبساتوت أمام نظائري الوردة الملونة التي نصدحها في الحديقة متبرعمة فوق نبتة خضراء وحفنة من تراب كنا غلاء كفتينا بها ، وبدأنا نعتب أول الأمر ونحول الحب إلى حالة يومية يدخل فيها الجدل باهزل .

هذه المكتشفات الجديدة والتي يستطيع الإنسان أن يربى نفسه تجاهها أي يحصنها هي حالات تصيب الشخص الذي عاد فظلاً بعد أن مرت به تجربة ناقصة . وصديقي وأنا حالة جديدة منها بعدت بي التصورات ومنها حاولت أن أجده له الأبرار ورايت بشكل جديد ولا حلاوة لتصورات الماضي بوجوده أو إنما هو إنسان آخر ليس مثل تلك الهواجس لقد نسيتها تماماً هو الآن بلا أحلام وأمنيات هكذا لحنت وسكون انقطاعه من العالم مغرباً نتيجة نسيانه كل شيء ، ولمدة تجلس سوية بعد أن كنت متردداً لمعرفتي بخوفه القديم وكثرة هواجسه ، وصار لتصورات نفسي المستطاب بدأت أتوسد الأرض ، فوق بساط من الصوف أضغه تحتي وأضع حجابي القليلة حولي وأقول : هذه هي مستلزمات دلة القهوه ومديان صغير وفانجين وعدة علب من سجائر مختلفة وموقد نار غازي وعدة وسائل اغطينتها من الصوف ، تماماً كنت أضغه نفسي بمواصلة الطريقين في غرفة مظلة على حركة المابين ، وكذلك يفعل صديقي ، وفي كل مرة كنت أذهب إليه والوقود لكن تجلس سوية ننتسك ثم نتحدث وننتسك ثم ندخل في تفاصيل سحبتها الماضي إليه واختفى بها ، وتندور دورة طويلة ثم نعود إلى مجلسيتا المفضلين في المساء حيث

ندور مع الأخيار الليلية ومع موسيقى الشعوب ، ومع اغتيايت بعيدة نسمعها من محطات العالم ونحس بكل صوت ونحسنى ما نشاء وأن كنا متباعدين يفصل بيننا جدار وسيلج ثم جدار وحيتنا أقوم لاسمع إلى وجود صديقي ليلاً أحس بكل ألفة حيناً أبعد وقد استمدت أصوات قرأه الأوداء القديمة والمقامات العراقية المقيمة وأقول : إنه الآن يرتد حانات بغداد المقيمة بذلته الأربعة ورباط رقبته المميز ولا شيء يحظر على ياله ، لا متغصبات ، ولا خوف من صفات ، ووجدت نفسي تتساق إلى شيء يشبه ذلك الذي يشده إلى الحاضر ويعنجه لذة البقاء .

العادة التي كانت تلازمني في معاقرة الحمرة فكانت متى كنت بعيداً عن أصداء صديقي عبد الودود . إذ كنت ارتداد الحانات والنتقي ببعض الأصداف بعد الظهور وأعود لبيتى وقت الغروب ، اتضح ظلفة النافلة المطلة على الحديقة لاشم حتى الغروب ولا نسمع لوشوشة المعاصير وهي تلوذ لأركانها ، وفي الحقيقة كنت استنبح عالم صديقي العتيق ، ذلك الصوت المنحبت من سواه الحلم ومن ظلمات الماضي ومن قوامة الجسد وانكماشه ، ومن مطلق عتيق بدأ يشدني بعد أن استكانت روج صديقي رغم تحوله الذي وجدته ، ورغم انسيابية طيالي وتدرجها مع تكاثف وتراكم سنوات العمر وبوادر الشيخوخة عتدي ، وفي الحقيقة كنت استمع لصوت الشيخوخة مرمم يزجاجة كاسي بلور منغم بصوت شائع يعمل عذوبة الراحة حيث لاراحة الشيخ وهو يقظ أمام أوجاع الجسد يتعذب ويتحرق بشعور من يقظ على اعتاب السقوط في ظلمات لا لقراره لها .

كنت اتضح النافلة واحل بين يدي دافعين عذوبة الهواء وحاجتي إليه ثم استمحي لصوت صديقي لأصداء كوكبيتاته وتخضيراته لسهره ليلية لا يكاد يصحو منها أبداً .

وبدأت أترصد ذلك العالم الصغير الذي تحكمه العادة وتركت سيجتي في ارتداد الحانة مع أصدقائي وفضلت الجلوس إلى مائدة الحمرة وحتى مساء كل يوم بعد أن أضغ الأشياء في مكانها المعتاد ، ثم أبداً مع نفسي أولاً مع الأصوات التي أحيها ثانياً ، مرة واحدة استمعت لما يفعله صديقي وجدته شديد الانضباط بسلوكة البوسى الذي يحاول فيه أن يستجمع أفكاره من قرار الماضي وشديد الاخلاص لجلسه مردداً : وتلك هي ربهاتنا ابتدأت مع قنينة من جام وهي شيء صغير ولم تكبر وإنما عادت بعد دورة غابية وكلها جام في جام مغير حيث ما بدخله أتمل غالية من الإحساس بالوق والجبال ، والذي في أذهاننا عن أبنه العنب وكؤوسها اصطعتهنا اصطعنا أو أردناه كما يردد البعض الكلمات .

لقد عرفت صديقي عبد الودود الوهاب بعد أن كانت حياته لغزاً وما أدراك بأنه قد وضع كل شيء في يد وأطلق اليد الأخرى في الهواء وقال لنا أرحموا فزروا إلى الغفر ؟

في الليالي المعتادة كانت تقيمت انغام موسيقية متعددة من بيتين ، أو من زاويتين ، والمار من هناك يكاد أن يدرك ما يجول في فكري هذين الكائنين شمعتان تضئان المكان أكثر من انارة وجه واحد مشدود لألفة هل هي حقيقة الإنسان وقلة ، أو حقيقة النفس الواحدة المتوهجة بالحلم المشارة بالفكر من خلال ذاتها الكامنة داخل سجن الجسد الواحد .

إن الظلمين يتساويان في ظل واحد وكل منهما يطبق على الأصل ، إذ يحتويان الصورة الواحدة المحتوية على تواتر الفكر وشذراته ، عتدها لم يكن في ذات المكان سوى شخص واحد ، ولم تكن هناك في البعيد أكثر من شاهدة من حجر لا تتناول من الكلمات إلا قليلاً .

« أيريس » أو زهرة السوسن

قصة هرمان هسه
ترجمة فؤاد كامل

انتظاره ، دائمة التجدد والتغير ، فحيث كانت هناك بالأمس نواراة زرقاء متماسكة ملفوفة بإحكام تظل من غمدها الأخضر ، تتبدل الآن نحيلة زرقاء كالقواء بتلة صغيرة ذات لسان وشفة ، تبحث جاهدة عن الشكل المتشحر الذي ظلما حلت به . وفي آخر القاع حيث ما فشت مشبكية في صراع صامت مع غمدها ، كان غملاؤها الأصفر الرقيق في مرحلة الإعداد ، ذلك المبر اللامع المعروف ، وتلك الحاوية العطرة القصية في أفوار الروح . وربما تفتحت في أوائل الظهيرة ، أو لعلها تفتح في المساء تلك الخيمة الحريرية الزرقاء القائمة فوق الغابة النخيلية ، ومن الحاوية السحرية تردد في أنفاسها الصامتة أصلاها الأولى ، وأفكارها ، وأغانيها .

وجاءه يوم امتلأت فيه الحشائش بالزهور الزرقاء الشبيهة بالأجراس . . . جاء يوم ابتعثت فيه بضعة أصوات جديدة ، وأريج جديد ، ولون الأوراق التي أضفت عليها الشمس حمرة داكنة ، تددت وردة الشاي الأولى ، ناهضة ذهبية الإحمرار . وجاء يوم اخضت فيه أزهار السوسن حاملة السيوف . . ذهبت جميعا فلم يعد لها أثر ، ولم تعد هناك مسالك ذات أسجة ذهبية تنفض في رقة إلى أسرار الأحماق الماعطرة ، وإنما انتصبت الأوراق الحادة الباردة متصلة معادية . بيد أن لمار الثوث الحمرراء كانت تنضج في الأجسام ، ولغوى أزهار التيجيمات أعادت تطوف في مرج وانطلاق فراشات جديدة لم يسعد أحد منها من قبل .

وتحدثت أنسلم إلى الفراشات وإلى الحصى ، وعقد صداقات مع الحنافس والسحالي ، وكانت الطيور تروى له حكايات عن الطيور ، وكانت نباتات السرخس تكشف له عن مخازنها من البذور الزينة المختبئة تحت سقف خزانها المعلق ، وأما شظايا الزجاج الأخضر والبللورى التي تلتقط أشعة الشمس ، فكانت تتحول بالنسبة إليه إلى قصور وجنات ، وجبورات تحشى على كنوز متلاثلة . وعندما تنفض الزنايق . . . تزدهر أزهار « أبو حنجر » ، وعندما تصير زهور الشاي ، تتحول أزهار العليق إلى اللون البني . الأشياء جميعا تتبدل الأمان ، وهناك دائما ما يذهب ، ودائما ما يجيء . تنفض ثلث مرة أخرى في موسمه ، وحتى في تلك الأيام الرائعة المخيفة ، حين تصفر الربيع الباردة خلال غابة الصنوبر ، وحين ينبت حفيف الأوراق المساقطة منهاكها ميتا في الحديقة

اعتاد أنسلم ، وهو في ربيع طفولته أن يرتع ويلعب في الحديقة الخضراء . وكانت إحدى زهور أمه وتدعى « السوسة حاملة السيف » هي الزهرة الأثيرة عنده . . . فكان يضغط بوجسته على أزوارها الطويلة الزاهية الإخضرار ، ويلبس أطرافها الحادة بأنامل تنمى الكشف ، ويشق بعمق أربع أكمامها الزائفة الكبيرة ، ويعطل إليها الثأمل لحظات إثر لحظات . وفي الداخل ، كانت ترتفع من قاع الزهرة الأزرق الشاحب صفوف طويلة من الأصابع الصفراء ، وبين هذه الصفوف يمتد مبر لاعم يتوغل في الأصابع ويصل إلى الكم وإلى السر الأزرق العميق الذي تضمه الزهرة . كان يجب هذه الزهرة حيا بها ، وكان الكشف عن غيائها هو لعبته المفضلة . وفي بعض الأحيان ، كانت أعضاؤها الرقيقة المستقيمة الصفراء تترامى له وكأنها سياج ذهبي في حديقة ملك ، ويراه تارة أخرى صفا مزدوجا من أشجار الأحلام الفاتسة التي لم تمسها الأنسام ، وبينها يمتد ذلك المبر يعرفه الحية البراقة المشابكة ، الرقيقة كخيوط من زجاج ، وهناك في الخلف ، يفر الكهف فاهما واسما ، والمبر الممتد بين الأشجار الذهبية يضيغ في العمق اللامتناهي لوأت لا يندركها الخيال ، ولمة قبة بتضجية تنحني في جلال ملكي فوقها ، وتلفي ظلالا تضيغ سحرية على تلك الأوجوية الصامتة المرتقبة . كان أنسلم يعلم أن هذا هو قعر الزهرة ، وأن وراء هذا البهاء الأصفر المترف الذي تتحل به الهوة الزرقاء ، هناك يجيا قلبها وأفكارها ، ومبر ذلك المبر اللامع الجميل يعرفه الزجاجة تحرى أنفاسها وأحلامها غدا ورواحا .

وإلى جانب الزهرة الطويلة كانت تنبت إبرام أصغر لم تفتح أكمامها بعد ، وهي تستوى على سوق متينة مكتزة العصارة في كتوس صغيرة ذات بشرة بنية ضاربة إلى الأصفر . ومنها تنشق النورات الجديدة طريفا صاعدة في صمت وعتوان ، ملفوفة بإحكام في أوراق خضراء وبضجية ناعمة . بيد أن البنفسج الداكن الجديد ، منتصبا ملفوا بمنامة ، يطل من نقاط رقيقة ، بل إن هذه البتلات الصغيرة الملفوفة بإحكام تكشف عن شبكة من العروق ومن مئات العلامات الخفية .

وفي الصباح ، عندما يغادر المنزل ، تَبْطَأُ يده أن أخذ قسطه الوافر من النوم والأحلام والمعوالم الغريبة ، هناك تقف الحديقة في



كلها ، حينذاك تأتي أغنية أخرى ، تجربة جديدة ، حكاية .. حتى يبدأ كل شيء مرة أخرى ، فيسقط الجليد خارج النوافذ ، وتنمو غابات التخيل على الأحواض ، ويغلق ملائكة يحملون أجراما فضية عندما يأتي المساء ، ويقصرون من القاعة والحاصل أربع الفاتكة المحفلة .. إن الصداقة والثقة لا يغيثان أبدا في هذا العالم الطيب ، وعندما تتألق أزهار العشب على خبز توقع بجانب أوراق اللبلاب السد ، يبدو وكأنها كانت هناك طيلة الوقت .. حتى يحدث ذات يوم ، لم يتوقعه أحد على الإطلاق . ومع ذلك يحدث دائما على النحو الذي يتنبأ عليه أن يحدث به ، ويلقى دائما الترحيب نفسه ، يحدث ذات يوم أن يظل أول برعم مذهب مسال إلى الزرقاء من ساق السوسنة حاملة السيف مرة أخرى .

وكان كل شيء جيلا في حقي « أنسلم » .. كل شيء يدهما ، ودودا ، مألوف ، بيد أن أوج لحظات السحر والنعمة بأي كل عام لحظة ظهور أول « سوسنة حاملة السيف » . ففي لحظة من لحظات طفولته المبكرة ، قرأ في كتابه كتاب المجانب لأول مرة ، ومن زرقته المتحركة المتبدلة صبرت إليه نداءات تدعوه إلى العالم الرحيب ، ولهبها وجد مفتاحه . وهكذا رافقت « السوسنة حاملة السيف » خلال أعوام البراءة كلها . وكانت تبدو له جديدة مع كل صيف جديد ، فتدأ قراءة بما تطوى عليه من سر وتأثير . هناك أزهار أخرى لها ثغور ، وبعضها ينشر الأريج والأفكار ، وبعضها الآخر يفسر النحل والخنفساء بالدخول إلى حجراتها الصغيرة الحلوة ؛ فبر أن السوسنة الزرقاء كانت بالنسبة للنصي أهم وأهم من أية زهرة أخرى .. فقد كانت له رمز ومثل على كل شيء يستحق التأمل والأصحاب . وعندما كان يمدق في قدحها ، وعندما يدع أفكاره في هذا الاستغراق يتابع ذلك للمير الحالم الخائلق الممتد من المكان المشعوب الأصفر العجيب متجها صوب الشفق الباطني للزهرة ، كانت روحه تنفذ عبر البوابة التي يتحول عندها الظاهر إلى مفارقة ، والرواية إلى وهم . وفي الليل أيضا كان يحلم أحياها بهذا القدر المزهر ، فكان يراه يفتتح أمامه على نحو سحري ، كما تفتح بوابة قصر في الجنة ، فيجتازها متعلها صهوة جواد ، أو طائر على أجنحة البجع ، ويظهر منه العالم كله ويركب وينزل في لطف مشهودا بالسحر صوب الهادية الفاتنة ، حيث تجد كل أمنية تحقها ، ويحبس يصدق كل تلميح .

كل ظاهرة على الأرض ليست سوى استمارة ، وكل استمارة حيرة من بوابة مفتوحة يمكن أن يجتازها الروح - إن كانت على استعداد إلى باطن العالم ، حيث أكون أنا وأنت ، والليل والنهار ، شيئا واحدا . وإلى هذه البوابة المفتوحة ، يأتي الإنسان أثناء حياته ، ويصاها هنا أو هناك في طريقة ، وما من إنسان إلا وقد خطر له ذات مرة أن كل ما هو مرئي لا يعضو أن يكون استمارة ، ووراء هذه الاستمارة الخيال الروح ، والحياة الأبدية . ومن المؤكد أن قلة من الناس هم الذين يجتازون هذه البوابة ، ويتصرفون من وعهم الجليل لقاء الواقع الذي يتصورونه كأنما في الداخل .

وهكذا كان كاس السوسنة بالنسبة لتأسلم هو ذلك السؤال الفتح غير المنطوق الذي تسمى إليه روحه جاملة في توقع مزيدا بحتا من إجابة شافية . بيد أن تعدد الأشياء الفاتنة كان يصرفه عن هذا مرة بعد أخرى ، في حديثه والعاب مع الزجاج والحجارة ، ومع الجلود ، والأجام ، والخيلانيات ، ومع كل ما يحتويه عالمه من ألوان الحضور الودود . وطالما استغرقه التأمل العميق لنفسه ، فكان يجلس مغمض العينين فارقا في أعاجيب جسده ، شاعرا حين يتعلم

أو يلقى أو يتنفس - بأحاسيس غريبة ودوافع وإيهامات في نفسه وخلقه ، متحسسا هنا أيضا السبيل والبوابة حيث يمكن أن تذهب روح إلى روح . ولا حظ في اندعاش الأشكال الملونة المحاطة بالجمال والتي تتبدل في خارجه من تلك الظلمة القرمزية عندما يغمض عينيه .. فقط ، وأنصاف دوائر زرقاء أو حمراء قائمة تتخللها خطوط زجاجية فاتحة . وفي بعض الأحيان ، كان يدرك في وثبة مباينة سميكة مئات الصلوات الدقيقة بين العين والأذن ، بين الشم والذوق ، وكان يشعر خلال لحظات عابرة جميلة أن النسمات والأصوات وحروف الأبجدية ترتبط وتتشاب مع الأحمر والأزرق ، ومع الجاهل واللين ، أو قد تصبج عين يشم لباثا معنا ، أو ألواح اللحاء الأخضر ، كيف يرتبط الشم بالذوق ارتباطا وثيقا ، وكيف يتداخل أحدهما في الآخر ليعبثا شيئا واحدا .

الأطفال جميعا يشعرون بهذا ، وإن لم يكن ذلك بنفس هذه الشدة والرافة ، وكثير منهم يفارقه هذا الشعور وكأنه لم يوجد أبدا ، حتى قبل أن يتعلموا حروفهم الأولى . وبعضهم يحتفظ بسر الطفولة زمنا طويلا ، وتبقى معهم أثرة منها وصدى لها حتى تشيب رؤوسهم ويثقل التنصب منهم كل مثال . والأطفال جميعا . طالما ظلوا داخل هذا السر يشغل أرواحهم هذا الشيء المهم الجديد بلا انقطاع ، أعني اكتشافهم بأنفسهم وصنعتهم بالعالم الخارجي التي تسم بالمفارقة . والباحثون والحكام يعمدون إلى هذا الشاغل في أعوام نضجهم . بيد أن معظم الناس يسبون إلى الأبد ويعجزون في وقت مبكر هذا العالم الباطني وأهميته الخفية ، وترامهم يتغيبون طيلة حياتهم في متاعه الشهوات والمصوم والأهداف المستندة الألوان ،

وهي شهوات وهموم وأهداف لا مكان لأي منها في أعماق وجودهم الباطني ، ولا يؤدي أي منها مرة أخرى إلى ذلك الوجود الباطني ، أو يعود بهم إلى الوطن .

وفي خلال طفولة آنسلم ، كانت شهور الصيف والخريف تأتي وتذهب في هدوء في زهور السنديوب ، والنباتات المتسلقة ، والتبنج والزنايق والسوسن والورد تزدهر ثم تقبل ، جميلة يانعة كعدها دائما وأبدا . وكان يعيش معها ؛ والزهر والطير ، والشجر والتقدير يصمتون إليه ، وقد حل حروقه المكتوية الأولى ، وهموم صداقته الأولى إلى الحديقة ، إلى أمه . وإلى الأحجار المتعددة الألوان التي تحيط بالبحاوض .

وأي ربيع ، لم يكن يشبه في شيء فصول الربيع السابقة ؛ وعاد الشحور إلى الغناء . ولكن لم يكن هذا هو ضلّاه القديم ، وأزهت السوسة الزرقاء ، فلم تنطلق منها أية أحلام أو حكايات خرافية . . منها أو من الممر المسور بالذهب في كاسها . وكانت تمار الفراولة المختبئة تفضح بين الظلال الخضراء ، والفرشات تنثر في رشاقة فوق الزهور ، غير أن شيئا لم يكن كما كان من قبل دائما . . لقد أصبحت للمشي اهتمامات أخرى ، وكان دائم الخلاف مع والدته ؛ ولم يكن يدري هو نفسه سبب المناهضة ، أو لماذا يتألم على هذا النحو ، ولماذا يطيق دائما بشيء ما . كل ما رآه هو أن العالم قد تغير ، وأن صداقات الأزمنة السابقة قد ولت وتركت وحيدا .

وهكذا انقضى عام ، يتلو عام آخر ، ولم يعد آنسلم طفلا . والأحجار الملونة التي تحيط بأحواض الزهور كانت تبث السأم إلى نفسه ، والزهور نفسها أصبحت صامتة ، والحنان احتفظ بها في حلبة ، مرشوقة بالدهبيس ؛ لقد جفت الأفراس القديمة وصوّحت ، وانعظت روحه في الطريق الصعب الطويل .

وفي فترة شديدة شق الشاب طريقه في الحياة التي خيل إليه أنها لم تبدأ إلا الآن . أما عالم الاستعارة فقد نسفه من ذاكرته ، ونسيه تماما ، وهذه رغبات جديدة ومسالك جديدة تجده له حبال الأخرى . . وما يرحم حالة الطفولة غيوم حوله . بعينه الزرقاوين . وشعره الناعم المسترسل ، ولكنه كان يتور إذا ذكر بها ، ولهذا نفس شعره ، واصطنع هيئة يبدو فيها مفتحا خشنا على قدر الإمكان . وفي سنوات الدراسة الثانوية المزعجة ، شق طريقه كالعاصفة لا يستطيع أحد أن يتنبأ بنصراته مقدما ، فأحيانا يكون الطالب المجد والصديق المخلص ، وأحيانا أخرى ينطوي على نفسه وحيدا متزلا ؛ وهو يذفن نفسه في الكتب حتى ساعة متأخرة من الليل ، تارة وهو وحش المزاج صاحب هريد تارة أخرى . وكان لابد أن يعيش في المدرسة بعيدا عن المنزل ، فكان لا يراه إلا في مناسبات قصيرة عندما يأتي لزيارة أمه . وكان قد طرأ عليه تغير كبير ، فطالقت قامة ، وتأتق هندامه ، وكان يصحب معه الأصدقاء أو الكتب ، التي كانت تختلف في كل مرة ؛ فإذا قمى خلال الحديقة القديمة ، كانت تبدو لنظرة الحائرة شتيلا صامتة . ولم يعد يقرأ حكايات في عروق الأحجار والأوراق المتعددة الألوان ، كما لم يعد يرى الإله والأبدية مستقرين في مستودع السر الأزرق لزهرة السوسن .

التحق آنسلم بالمدرسة الثانوية ، ثم بالكليّة ؛ وجاء إلى البيت بقلنسوة حمراء ، ثم ثلثتها واحدة صفراء ، وشعيرات خفاف فوق شفته العليا ، ثم بلحية صغيرة . وكان يحمل معه كتابا بلسات أجنبية ، وذات مرة أحضر معه كلبا . وفي جيب سترته الداخن كان يضع أحيانا قصائد سرية ، وألوان الحكيمة القدماء ، أو صورا لفتيات جيلات ، وغطيات منهن . وعاد مرات من رحلات إلى بلاد بعيدة ، ومن أسفار بحرية على سفن كبيرة . ورجع ثانية بعد



أن أصبح مدرسا شابا يضع قبة سوداء على رأسه ، ويرتدى قفازين داكنين ، وكان جيرانه القدماء يلمسون أطراف قبعاتهم تحية له ، ويدعونه الأستاذ وإن لم يبلغ بعد هذه المرتبة . وجاء مرة أخرى يرتدى ثيابا سوداء ويسير تملحا حزينا وراء المرأة العريضة التي تردت فيها أمه في كفن مغلف بالزهور . ولم يعد بعد ذلك إلا نادرا .

وفي العاصمة حيث أصبح « أنسلم » مدرسا ذا سمعة أكاديمية رفيعة ، كان مسلكه لا يختلف مسلك أهل الدنيا في شيء . فكان يرتدى قبة أنيقة ، وسترة ، وكان جادا أو ألمايا حسب ما تقتضى الظروف ، ويراقب الصالح بعينين يقظتين ، يشوبها شيء من النصب ؛ كان سيده مهذبا وضياعا في تخصصه كما أراد أن يكون . بيد أن الأمور تحولت بالنسبة إليه تحولاً جديدا ، كما حدث له في نهاية طفولته . فقد أحس فجأة أن أعواما طويلة قد انقضت وتركته قائما في وحدة عميقة ، لا ترضيه طريقة في الحياة اشتاق إليها دائما . لم يشعر بالسعادة الحقة من كونه أستاذا ، ولم يكن ما يشيع نفسه أن يجيئه المواقف والظلمة باحترام . . . كان هذا كله شيئا مبتدئا باليأس . وأصبحت السعادة مرة أخرى شيئا بعيدا في المستقبل ، والطريق يلهو له الآن حارا مقبرا مخفوا بالكلية .

وفي ذلك الحين ، كان أنسلم يتردد كثيرا على بيت صديق له أخت يراها « أنسلم » على شيء من الجاذبية . وكان قد كُتف عن الجري وراء الوجه الجميلة ، ومن هذه الناحية أيضا كان قد تغير ، فهو يشعر أن سعاده يتغير أن تكون على نحو خاص ، ولا ينبغي أن يتقدمها وراء كل نافذة . وكانت أخت صديقه قد وقعت من نفسه موقعا حسنا ، فكثيرا ما يخبره أن يجيئها حيا صادقا ، ولكنها كانت فتاة غريبة الأطوار ، فكل حركة تأتي بها ، وكل كلمة تدر منها كانت تحمل طابعها الخاص وشخصيتها الحزينة ، ولم يكن من السهل دائما أن يتناهم المرء مع إيقاع تصرفاتها . وفي الأمسيات ، عندما كان أنسلم يلزم بيتته الموحش جنة وفداها ، مصنعا في تأمل إلى وقع خطوطه التي يتردد صداعها في الحجرات الخاوية ، كان يتناصل في نفسه نغما شديدا من أجل هذه المرأة . . . فقد كانت أكبر سنا من المرأة التي يود أن تكون زوجا له . وكانت متقلبة المزاج بحيث يصعب عليه أن يعيش معها وأن يواصل طموحاته الأكاديمية التي لم تكن تتماثل معها على الأخلاق . كما أنها لم تكن متينة النيان أو موفورة الصحة ، ولا يستطيع على الأخص أن تتحمل الحفلات والصحبة في سر . وقد أثرت أن تعيش حياة هادئة وحيدة بين الزهور والموسيقى والكتب ، وتركت العالم يسير على هواه ، أو يأتي إليها إذا لم يجد من ذلك عيبا . وأحيانا ، كانت حساسيتها أو رائحة الهالة بحيث إذا جرح مشاعرها شيء غريب ، انفجرت باكيا بدموع غزار . ثم لا تلبث أن تتوهج بعد ذلك بسعادة صامتة خفية ، فكان من يراها في هذه الأحوال المتقلبة ، يندر مدى الصعوبة التي يجدها المرء إذا أراد أن يعطي شيئا لهذه المرأة الغريبة القاتنة . أو أن يعنى شيئا بالنسبة إليها . وكان أنسلم يعتقد أحيانا أنها تحبه ، ولكنها كانت تبدو أحيانا أخرى أنها لا تحب أحدا ، وإنما هي تعامل الجميع في لطف ومودة ، وأنها لا تريد إلا أن يدعها الناس في سلام . بيد أنه كان يطلب من الحياة شيئا مختلفا كل الاختلاف ، وإذا كان لابد له من أن يتزوج ، فينبغي أن تشبع الحياة والإنارة والحفاوة في بيته .

قال لها : « آيريس ، آيريس العزيزة . . لو أن الحياة كانت مختلفة في ترتيبها ! ولو لم يوجد شيء إلا هالك البديع اللطيف من الزهور والأفكار والموسيقى ، إذن لا لمثيت أنا أيضا سوى أن أقضي حياتي كلها معك ، وأن استمع إلى قصصك ، وأشاطرك

أفكارك . . إن اسمك نفسه يطربني . إن آيريس اسم رائع ، ولا أدري بما يدركني . »

قالت : « ولكنك تعلم أن الزهور الزرقاء والصفراء حاملة السيف يطلق عليها هذا الاسم . »

اجاب في شيء من عدم الارتياح : « أجل ، أنا أعلمه جيدا ، وهذا جميل في حد ذاته . ولكن عندما انطق اسمك يبدو لي دائما أنه يذكرني شيء سواه ، لا أدري ما هو ، وكأنه يرتبط بذكرات بعيدة مهمة شديدة العمق ، ومع ذلك لا أدري ماذا تكون ، ولا أستطيع الكشف عنها . »

وابتسمت له آيريس وهي تراه واقفا في حيرة يمسح جبينه بيده . وقالت له بصوتها الخفيف الذي يشبه صوت الطائر : « أنا أشعر دائما بهذا الشعور نفسه كلما تشقت زهرة . فقلبي يشعر وكأنها ترتبط بأريجها ذكرى تام الجمال ونفيس . شيء ظلي في حوزتي زما طويلا ، ولكن فقدته . وهذا هو الحال أيضا بالنسبة للموسيقى ، وأحيانا بالنسبة للقصائد الشعرية - إذ يحدث بغتة أن تلوح ومضة لا تستمر سوى لحظة واحدة وكأنني شاهدتها وطنا ضالعا يركد أسفل 'الواوي' ، ولكنها تختفي في الحال وينسى . يا عزيزي أنسلم ، أعتقد أننا على الأرض لهذا الغرض ، لهذا التأمل والبحث والانصات لهذه الألحان الضائعة البعيدة . فوراها يقوم وطننا الحقيقي . »

قال في إعجاب : « ما أجل طريقتك في التعبير عن هذا الشعور ! بوأنتابه إحساس يكاد يؤول صوره ، وكأنه يخفى بوصلة تشير في إصرار صوب هدفه البعيد . بيد أن هذا الهدف كان يختلف فام الاختلاف عن الهدف الذي وضعه عن قصد وتدبير حياته ، وهذا ما كان يرصده ، إذ لم يجدر به أن يبدع حياته في أحلام ليس لها من مبرر سوى حكايات خرافية جميلة ؟





وفات يوم عاد السيد آتسلم من إحدى رحلاته الموحشة . فالتقى حجرات الدراسة قاحلة ، ومن البرودة والضيق بحيث اندفع مسرعا إلى بيت صديقه ، وقد عقد عزمه على أن يختبئ آتريس الجميلة .

قال لها : « آتريس .. أنا لا أريد أن أمضى في الحياة على هذا النحو . وقد كنت دائما صديقي المخلص .. وسأعبرك بكل شيء . أنا في حاجة إلى زوجة . وإلا فإن حياتي تبدو خاوية لا معنى لها . وهل يمكن أن تكون لي زوجة سواءك يا زهر الحبيبة ؟ فهل تغيلين يا آتريس ؟ سيكون لك ما تشاهين من الأذهار ، وستكون لك أكل حديث . آلت على استمداد للحياة معي ؟ »

ونظرت آتريس في عيه عادة متبيرة : لم تيسم ، ولم تتسرح وجنتها حياء ، بل أجابته بصوت حازم :

« آتسلم ، إن سؤالك لم ينجاني . أنت عزيز علي ، وإن لم أفكر قط في أن أكون زوجتك . ولكن انظر يا صديقي ، أنا أطلب الكثير من الرجل الذي أتزوجه . ومطالب أكبر كثيرا من معظم النساء . أنت تعرض علي زورا ، وما تعنيه بذلك شيء حسن ، وأستطيع أن استغنى عن أشياء كثيرة ، إذا انقضى الأمر ذلك . غير أن هناك شيئا واحدا لا أستطيع الاستغناء عنه : لا أستطيع أن أعيش أبدا يوما واحدا لا تكون فيه الموسيقى التي تعزف في قلبي هي السائلة . وإذا كان لا بد لي أن أعيش مع رجل ، فينبغي أن يكون رجلا تتناغم موسيقاه الداخلية مع موسيقي في جمال ورقة ، وأن تكون رغبته الوحيدة هي أن تأتي موسيقاه الخاصة نغمة صافية بحيث يمكن أن تترجم بموسيقى . فهل تستطيع أن تفعل ذلك يا صديقي ؟ من المرجح أنك لن تكون أكثر شهرة على هذا النحو ولن تكتسب مريدا من الأجداد ، وسيكون بيتك هادئا ، والفضول التي رأيتها فوق جبينك منذ سنوات ينبغي أن تزول . كلا ، يا آتسلم ، لن تسير الأمور على ما يرام . انظر ، إن تكوينك يدعو دائما إلى إضافة عضون جديدة على جينتك ، وإلى أن تخلق باستمرار هوما جديدة ،

أما ما أدركه وما أتأ عليه ، فلا شك أنك تحبه وتجلده شيئا متعا ، ولكنه بالنسبة إليك كما هو بالنسبة لمعظم الناس - مجرد لعبة جميلة . استمع لي جيدا : إن كل ما يبدو لك الآن لعبة ، هو الحياة بالنسبة إلي ، ولا بد أن يكون لك أنت أيضا كذلك ، وكل ما يجاهد من أجله ، ويعتم به هو بالنسبة إلي لعبة ، وليس جديرا في نظري بأن يحيا الإنسان من أجله . وأنا لن أنغير يا آتسلم ، ذلك لأنني أعيش وفقا لقانوني الداخلي ، ولكن ، أستطيع أنت أن تتغير ؟ ولا مئاص من أن تتغير تماما إذا كنت صاصيح زوجك . »

ولم يقدر آتسلم على الكلام ، وقد أجد بقوة صرختها ، الذي اعتقد دائما أنها صرخة متقلبة . وأخذ إلى الصمت ، ودون تفكير ، حطم زهرة كان قد التفتها من المضطربة يد عصبية وعندما أخذت منه آتريس الزهرة في لطف ، صدمت فملتها حله في صميم قلبه ، كأنها قد وجدت - على غير توقع - خرجا من الظلمات .

قالت بصوت لطيف : « عذري فكرة . » وأحمرت وجنتها أثناء الحديث ، سوف تجدوا خرية ، وسحبو لك على أنها نزوة .. ولكنها ليست كذلك . هل يمكن أن تسمعها ؟ وستوافق على أنها مستعدة الأم فيها يتعلق بنا ؟ » وحلق آتسلم في آتريس دون أن يفهمها ، وقد تبدى القلق في ملامحه الشاحبة . بيد أن إبناستها أجبرته على الثقة وأن يقول وتعم .

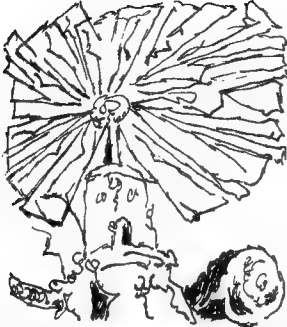
قالت آتريس وقد أصبحت جامدة كل الجذ مرة أخرى وفي الحال :

« سأعده إليك بمهمة . » فأجابها آتسلم : « افعل .. فهذا من حقل . » قالت : « هذه مسألة مهمة بالنسبة لي .. وهي كلمي الأخيرة .. فهل تقبلها كما تصبر مباشرة عن نفسي ولا تراوغ أو تسام فيها حتى وإن لم تفهمها لأول مرة ؟ »

فوجدتها آتسلم . وهما نهضت وقالت وهي تعطيه يدها : « قلت لي في كثير من الأحيان إنك في كل مرة تنطق فيها اسمي تتذكر شيئا متسيا كان معها ومقدسا في تفكر ذات يوم . هذه علامة يا آتسلم ، وهي التي اجتذبتك إلى طيلة تلك السنين . وأنا أيضا أعتقد أنك فقدت ونسيت شيئا معها ومقدسا في روحك ، شيئا ينبغي أن يثبت من جديد قبل أن تعثر على السعادة ، وتبلغ ما قلر لك - ودعا يا آتسلم إني أعطيك يدى وأناشدك : اذهب وتأكد من العثور في ذاكرتك على ما يذكر بك اسمي . وفي اليوم الذي تعيد فيه اكتشاف ذلك الشيء ، سأذهب معك بوصفي زوجة لك حيثما تشاء ، ولن تكون لي رذيات سوى رذياتك . »

وحاول « آتسلم » - وقد أصابه الارتباك والحلع - أن يقاطعه وأن يستعده طلبه بوصفه نزوة ، بيد أن نظرة واحدة برقة ذكرته بالوعد الذي قطعه على نفسه ، فأخذ إلى الصمت ، فتناول يدها بميتين مطرقتين ، ودعا إلى شقيقته ، وانصرف .

وفي مسيرة حياته ، أخذ على قلبه مهام كثيرة ، وأتجزها ، ولكن ، لم يكن لها مثل تلك المهمة الغريبة الهامة ، الرهيبة في الوقت نفسه . وقد اندلع حاولا التركيز عليها يوما إثر يوم ، حتى نال منه الإجهاد ، وكان ير عليه دائما وقت يستعده به اليأس والغضب فيضلي عن هذه المهمة كلها بوصفها فكرة أنثوية عجنوة ، فرفضها رفضا قاطعا . بيد أنه كان يجد شيئا عميقا في نفسه لا يوافق على هذا ، فوفا من الألم المستر الحافات أشد الحفوت ، تحطيرا ناصبا لا يكاد يبين . هذا الصوت الحافات الذي استقر في قلبه ، كان يعلن أن « آتريس » على حق ، وكان يطلب نفس المطلب الذي طلبته .



وفي أثناء بحثه الياس عن شيء من الاستمرارية وسط ما تركته الأرواح الماضية من آثار باعثة، اكتسب ملكةً جديدة لم يكن على وعي بها. إذ حدث المرة بعد المرة وبصورة متزايدة أن وجد خلف الذكريات التي يتذكرها ذكريات أخرى، كجدار قديم نقش عليه صور قديمة، ولكن ما يرحب عليه صور أقدم منها غنية لا يراها أحد. فكان يحاول أن يتذكر شيئاً، ربما كان اسم مدينة أمضى فيها عدة أيام في بعض أسفاره، أو يوم مولد صديق، أو أي شيء آخر، وفي أثناء تنقيب وجهته خلال قطعة من الماضي وكأنه يفتش في ركام من الحصى والأحجار، هنالك يحدث له بقعة شيء مختلف كل الاختلاف. إذ ذهب عليه دون توقع نسمة شبيهة بنسبات صبح من أبريل، أو من ضباب سبتمبر. فيصبح عطرا، ويتلوى نكهة، ويشعر بأحاسيس رقيقة غامضة هنا أو هناك، على بشرته، أو في عينيه، أو داخل فؤاده، ثم يتذكر رويدا رويدا أنه لا يد أن يكون هناك يوم. أزرق دافئ، أو بارد رمادي، أو من أي نوع كان، هذا اليوم قد استقرت ماهيته داخل نفسه، وظل حالها به على هيئة ذكرى مدفونة. ولم يكن يستطيع أن يضع هذا اليوم من أيام الربيع أو الشتاء في موقعه من ماضيه الأعمى، لم يكن يستطيع أن يسميه أو يحده تاريخاً. ربما وقع أيام دراسته بالكلية، أو لعله أن يكون من يدري - عندما لم يكن أكثر من طفل في مهنه - بيد أن المطر كان هناك، كيف كان يعلم أن شيئاً ما يحيا فيه دون أن يستطع التعرف عليه أو تعريفه أو تحديده هو. وقد يئيل إليه أحياناً أن تلك الذكريات قد ترجع إلى ما وراء الحياة الحاضرة، في وجود سابق، وإن كانت هذه الفكرة تثير ابتسامة.

واكتشف «أسلم» أشياء كثيرة في تجولاته اليائسة خلال أطوار الذاكرة. وجد أمورا عديدة أثرت فيه واستولت عليه، وكثيراً ما وجده أفرجه وروحه، بيد أن شيئاً واحداً لم يثر عليه وهو ما يعنيه اسم «أيريس» بالنسبة إليه. وفي عذاب بحثه الذي لم يشر شيئاً قصد إلى بيته القديم ذات مرة بغرض الاكتشف، فشاهد الغابات والطرق والممرات والأسوار، ووقف في الحدائق الممتلئة التي كان يرتع فيها أثناء صباه، فأحس بالأمواج تتكسر على قلبه، والماضي يطوفه كالخلم. وحده من هذه الرحلة حزينا صامتا، وأعلن أنه مريض حتى يصد عن زيارته كل من يريد أن يراه.

ومعها يكن من أمر، فقد كانت المهمة أصعب ما تكون على رجل العلم هذا. إذ كان من المفروض أن يتذكر شيئاً نسبته منذ أمد بعيد، وكان عليه أن يبتدئ مرة أخرى إلى خيط ذهبي فريد في تسجيع الأرواح المفرقة، وأن يقضي يديه، وأن يقدم لمحبوبته شيئاً لا يصدق أن يكون أغنية طائر ثلاث، شعورا بالفرح أو الحزن عند سماع قطعة موسيقية. شيئاً أرفع وأسمى عبوراً من فكرة لا جدوا لها، أو حلم لا مادة فيه، أو ضباب الصباح الذي لا شكل له.

وفي بعض الأحيان، عندما كان يتصرف عن البحث، ويستسلم لليأس، كانت نسمة على غير توقع - نسمة من حديقة بعيدة، فكان يهيم لنفسه باسم «أيريس» عشر مرات أو يزيد، بصوت ناعم خفيف كمن يجتبر نفحة موسيقية على وتر مشدود. كان يهيم «أيريس».. «أيريس»، وفي شيء من الألم الخافت، كان يتحرك شيء في داخله، كما يفتح باب في منزل مهجور دون سبب، أو كما ينبعث صرير من دولاب. وكان يستعرض ذكرياته التي يعتقد أنها غزولة في ترتيب جيد، وعندئذ يقع على كشوف مدمشة مروعة. وكانت كنوز ذكرياته أقل كثيرا عما تصور، فهناك أصوام مفقودة بأكملها، فإذا حاول أن يعود إليها وجدها خاوية على عروشها كصفحات بيضاء. ووجد صعوبة كبيرة حين أراد استدعاء صورة واضحة لأمه. كما نسي تماما اسم فتاة كان يغازلها بحرارة إبان شبابه عدة عام كامل. وحدث أيضا أن تذكر كليا كان قد اشتراه احتياطا وظل يحفظها زمنا طويلا، وقد استغرق تذكره لاسم هذا الكلب يوما بأكمله.

وفي كثير من الألم، وفي حزن وخوف متزايدين، رأى الشاب المسكين مدى تقاعده الحياة التي اعتنت ورأته وحوالها، تلك الحياة التي لم تعد تسمى إليه، بل أصبحت غريبة عليه ولا تمت له بصلة، وكأنها شيء غريب غدت من غير ظهر قلب ولا يستطيع المرء الآن أن يستعيد إلا بصعوبة يضع لفترات لا معنى لها. وشرع في الكتابة كان يريد بذلك أن يضع على الورق. راجعا إلى الماضي عما تلو عام. أهم تجاربه بحيث تبدو لذاته واضحة مرة أخرى. لكن، ماذا كانت أهم تجاربه؟ هل هي عندما عين أساتذا؟ عندما تسلم شهادة الدكتوراه؟ عندما كان طالبا جامعا، لم تلميذا بالمدرسة الثانوية؟ أو عندما استمتع في ماضيه المنسي بهذه الفتاة أو بتلك؟ نظر إلى هذا كله متفهما: أكانت هذه هي الحياة؟ أكان هذا هو كل شيء؟ وخبط يده على جبهته، وأطلق ضحكة مريرة.

وفي هذه الأثناء، كان الزمان يجري، بل يكاد يظهر طيرانا غير معهود! انقضت عام، وبدا له أنه في نفس الموقع بالضبط منذ أن ترك «أيريس». ومع ذلك، فقد طرأ عليه تغير عظيم منذ ذلك الوقت، تغير أدركه الناس جميعا إلاه... فقد أصبح غريبا تقريبا بالنسبة لمعارفه الذين لاحظوا شروبه، وتبرمه، وشذوذه، واكتسب سمعة بأنه شخص غريب الأطوار لا سبيل إلى التيقن بتصرفاته - وكانت هذه سمعة سيئة بالنسبة إليه، ولكنه كان أعزبا منذ فترة طويلة، وفي كثير من الأحيان، كان ينسى واجباته الأكاديمية، وكان طلابه ينتظرونه بلا جدوى. فإذا استغرق الفكير، أخذ يتسكك أحيانا في الشوارع، مساحا واجهات المنازل، وغبار النوافذ بسترته الثرية أثناء عبوره. وظن كثير من الناس أنه شرع في معاناة الحمر. وفي أحيان أخرى كان يتوقف ومضطربا يلقحها في قاعة الدرس يحاول أن يتذكر شيئاً ما، وعندئذ تظهر على وجهه فجأة ابتسامة جذابة طفولية على نحو جديد عليه تماما، ثم يستأنف كلامه في دفعه من الشعور يؤثر على كثير من مستمعيه في مصمم قلوبهم.

وحلقت في أعناق صفيه الحزبنتين ، وابتمست مشجبة ؛
فانحنى على راحتها النحيلة ، وبكى في صمت ، فابتلت يدها
بدموعه .

قالت بصوت لم يكن يشبه إلا وهج الذاكرة : « ماذا سيكون
مصيرك ؟ ماذا سيكون مصيرك هو شيء ينهى ألا تسأل عنه . لقد
سعت إلى أشياء كثيرة في حياتك .. سعت إلى المجد والسعادة
والمعرفة ، وسعت إلى .. أنا صغيرتك أليس .. لم يكن هذا كله
سوى صور جميلة سرعان ما فارتك ، كما يجب أن أفارقك الآن .
وكان الأمر معي مثلكا كان معك .. كل ما سعت إليه استحبال إلى
صور حبيبة عزيزة ، فبلت وزوت دائما وأبدا .. والآن ، لم يعد
لدى مزيد من الصور ، ولا أسمى إلى أكثر من ذلك ، إنني عائدة إلى
الوطن ، ولم يبق لي غير خطوة صغيرة أخطوها لكى أصبح في موطنى
الأصيل . وأنت أيضا يا أنسلم سوف تلحق بى هناك ، وستنزل لن
ترسم غضون جديدة على جيتك . »

كانت شديدة الشحوب بحيث صلب أنسلم بالناس : « أواه ..
انتظري يا أليس ، لا تنهى الآن .. أتركي لي علامة على أنك لن
تختفى تماما . »

فلوأت برأسها ، وتناولت إبرة الزهور كان بجانبها ، وأعطته
سوستة حاملة السيف ، زرقة في تمام تضاربا وازدهارها .
« إليك هذه .. خذ زهرى ، السوستة ، ولا تنسى .. ابعت
عنى .. ابعت عن السوستة .. وعدتدك سوف تأتى إلى .. »

وأمسك أنسلم - باكيا - بالسوستة بين يديه ، واستأذن في
الانصراف دون أن يكف عن البكاء . وعندما استدعاه صديقه
برسالة ، عاد ، وساعد في تزيين تابوت أليس بالأزهار ، وشاركه
في إنزاله إلى الثرى .

وتأثرت حياته شظايا حواله ، وبدا له من المحال أن يواصل
فرض حيوطه .. فأنصرف عن كل شيء ، وهجر وظيفته ومدينته ،
واختفى من العالم .. وكان يظهر خلقات قصارا هنا وهناك ، فكان
يزي أحيانا في مسقط رأسه متخفيا على سياج حديقة الزهور القديمة ،
فلذا سأل الناس عنه وحاولوا مساعدته ، كان يخفى فلا يعثر له أحد
عن أثر .

وظلت السوستة حاملة السيف عزيزة على نفسه . وكما وجد
واحدة ، انحنى عليها ، واستغرق زمنا طويلا يتأمل كاسها ، ومن
أصاقتها الزرقاء كان يتصاعد إليه أريج وشعور بكل ما كان وما هو
كائن ، حتى سار في طريقه حزينا لأنه لم يبلغ من تحقيق ما يريده
شيئا . كان حاله أشبه بمن يستمع عند باب موارب ، ووراء هذا
الباب ينتفس أكثر الأسرار سحرا ، وفي اللحظة التى أحس فيها بأن
كل شيء سوف يتضح ويتحقق ، انقلب الباب ، وهب ربيع العالم
الباردة على وحدته .

وفي أحلامه ، كانت أمه تتحدث إليه ، ولم يكن قد رأى وجهها
وهيئت قريبين هذا القرب وهذا الوضوح منذ أمم بعيد . وكذلك
تحدثت إليه « أليس » ، وعندما استيقظ ، كان ثمة صدى يتردد في
أذنيه ، وقد كرس له يوما كاملا من التفكير . ولم يكن له مكان دائم
للإقامة ، بل كان يبلرغ البلاد كلها كالغريب ، ينال في المنازل أو في
الغابات ، ويأكل الخبز أو الثور ، ويخرب النيد أو التالى العائق
على أوراق الأجسام ، ولكنه كان نسيا لهذا كله . وحسبه البعض
مجنونا ، وظن آخرون أنه ساحر ، على حين غشيه البعض الآخر ،
وضحك له قوم آخرون ، وأحبه كثير من الناس . وقد اكتسب
مهارات لم تكن له من قبل أبدا ، كان يفتلظ بالأطفال ويشارك في
مصريى .



بعد أن واحدا من هؤلاء الزوار أصر على الدخول ، وكان صديقه
الذى لم يره منذ أن انتهت علاقته بأريس . ووجد هذا الصديق
أنسلم جالسا مشتمت الشمر في حجرة مكتبة الكتيبة .

قال له : « امضى ، وتعالى معى . أليس تريد أن تراك . »
فهب أنسلم واقفا على قدميه .

« أليس ! ماذا حدث لما ؟ - أوه ، أنا أعلم ، أنا أعلم ! »
قال صديقه : « أجل ، تعالى معى . إنها توشك أن تموت .. »

كانت مريضة منذ زمن طويل .

ودعيا إلى أريس التى كانت مضجعة على أريكة .. كانت نحيلة
خفيفة كقطف . وابتمست ابتسامة وضامة بينين واسمين ونالت
يدها الخفيفة البيضاء لأنسلم ، فركلت في كتفه كاهن زهرة . وأضاء
وجهها كأنها غمرته حالة من الوجد .

قالت : « أنسلم ، آلت ساحتى هل ؟ لقد عهدت إليك بمهمة
صعبة ، وأنا أرى أنك كنت خلصا . استمر في البحث ، واصل
ما كنت فيه حتى نجد ما تبحث عنه . كنت تعتقد أنك تبحث
لخاس ، ولكنك كنت تعمل ما فعلت من أجل نفسك . هل أدركت
ذلك ؟ »

قال أنسلم : « اشتيت فيه ، وأنا الآن أدركه . إنها رحلة هادئة
يا أريس ، وكان من الممكن أن أرتد على أعقابى ، ولكننى لا أجد
الآن مناصا من مواصلة الرحلة .. ولا أدري سلفا سيكون
مصيرى . »



وعندما هبط الطائر صامتاً وانحنى ، توقفت أنسلم ونظرت حوله . . وجد نفسه واقفاً في واد عميق من وديان الغاية ، وكان الماء يجري برفق تحت أوراق الشجر المرطبة الخضراء ، ولها هذا ذلك كان كل شيء صامتاً ، وكأنه في حالة توقع تام . بيد أن الطائر أصبل غنامه في قلب أنسلم بذلك الصوت الحبيب ، وظل يبتعث على السير قدماً حتى وقف أمام صخرة كستها الطحالب ، وفي وسطها كان ثمة صعد مفتوح يقضي بواسطة عمر ضيق إلى جوف الجبل . وأمام هذه الفتحة كان يجلس رجل عجوز ، لم يلبث أن نهض حين أبصر أنسلم يقتررب ، وصاح : « أنت هناك ، ارجع ! هذه بوابة الروح . . ومن دخل منها لا يرجع أبداً »

ورفع أنسلم عينيه ، ونظر إلى المدخل الصخري . وهناك شاهد عمراً أزرق يجتني متوغلاً بعمق داخل الجبل ، وانتصبت أعمدة ذهبية متقاربة على الجانبين ، وكان المر في الداخل ينحدر إلى أسفل كأنما يؤدي إلى كلس زهرة هائلة .

وفي صدر أنسلم البعث أغنية الطائر في وضوح وصفاء تام ، فخطا أنسلم متجاوزاً الحارس ، واتصم الفتحة ، وبين الأعمدة الذهبية سار متوغلاً في السر الأزرق الكامن في الداخل . كانت هذه « أيريس » التي ولج إلى قلبها ، وكانت هي السوسة حاملة السيف في حديقته أمه التي خطا في رفق داخل قدحها الأزرق . وفي أثناء اقترابه في هدوء من الشفق الذهبي ، أصبحت الذاكرة كلها ، والمعركة كلها فجأة طوع أمره ، وتحسس بيده فوجدتها صغيرة ناعمة ، وترددت أصوات الحب قريبة مألوفة لأذنيه ، وكان رنينها ، ووهج الأعمدة الذهبية شبيهين برنين كل شيء ووجهه في ذلك الزمان البعيد الذي شهد ربيع طفولته .

والحلم الذي زاره وهو صبي صغير أصبح بليكا له مرة أخرى ، حلم اتحماه لكلس السوسة ، ومن وراءه كان عالم الصور بأسره يتعطف هو أيضاً وينزل ويفوح في السر الكامن وراء الصور جميعاً . وفي هدوءه ، شرع أنسلم في الغناء ، وانحدر سبيبه في رفق

هابطاً صوب موطنه ●

العالم الغريب ، أو يجري أحاديث مع غصن مكسور أو حجر صفر . وكانت مواسم الشتاء والصيف تتسابق معه ، وما برح ينظر داخل أقداح الزهور ، ويتأمل الغدران والبحيرات . كان يحدث نفسه أحياناً قائلاً : « صور . . كل شيء لا يعدو أن يكون صوراً . »

ولكنه كان يشعر أن هناك ما فيه داخل نفسه وليست صورة ، وهذا هو ما جعل يتابعه ، وهذه الماهية المستترة في داخله كانت تتحدث أحياناً ، وكان صوتها هو صوت « أيريس » تارة وصوت أنه تارة أخرى ، وكان ذلك هراءً وأملًا .

وصادفته عصابات كثيرة ، ولكنه لم يندش لها . ومن أمثلة ذلك أنه كان يسير ذات يوم من أيام الشتاء خلال الجليد في حقل مكشوف ، والثلج يتراكم على لحيته . وهناك خرجت من الجليد سويقة رشيقة مديبة من زهور السوسن لا تحمل سوى زهرة واحدة جميلة . فانحنى عليها وابتمس ، فقد أدرك الآن ما كانت « أيريس » تدفعه إلى تذكره المرة بعد الأخرى . وتعرف هنا على حلم طفولته حين شاهد بين الشرملة الذهبية ذلك المر الأزرق الفاتح الذي تتخلله عروق لأمعة ويؤدي إلى قلب الزهرة المستسر ، وغلم أن هذا هو ما كان يبحث عنه ، وأن هذا هو الماهية وليس صورة من الصور .

وعادت إليه التوقعات مرة أخرى ، وكانت الأحلام تهدبه ، وذات مرة وجد كوخاً ، وهناك قدم الأطفال اللبن إليه ، وبينما كان يلعب معهم ، فقصوا عليه حكايات ، وأخبروه أن معجزة وقعت في الغاية بالقرب من كواخ الفحاميين . فهناك شاهد الناس بوابة الروح وقد فتحت على مصراعها ، وهي البوابة التي لا تفتح إلا مرة واحدة كل ألف سنة . وأصغى إليهم « أنسلم » وأطرق برأسه متقبلاً تلك الصورة الزرية ، ومضى في سبيله . وعلى أجمة من أجام الحور غنى أمامه طائر ، طائر له نبرة غريبة عذبة شبيهة بصوت « أيريس » الزاحلة . وتابع الطائر بصره وهو يخلق ويغبط بعيداً عنه في أعماق الغاية .

ولد الشاعر فيرونون سكانييل عام ١٩٢٢ في بلدة اميلزي SPILSBY بمقاطعة لينكو
لنشاير LINCOLNSHIRE ، تعلم في جامعة لينز . ملاكم محترف ، عمل
بالتدريس فيما بين عامي ١٩٥٥ ، ١٩٦٢ ، وهو يعمل منذ ذلك الحين كاتباً حراً ،
يكتب للجرائد والمجلات كما يكتب الدراما الإذاعية . نشر عدداً من الروايات ،
وكتب السيرة الذاتية ، وديواناً من الشعر عن الحرب العالمية الثانية عام ١٩٧٦
بعنوان (ليس بدون مجد) .

Not With out glory

شعر
مترجم

الكتب القديمة

أنا أقول لكم
أما كانت جميلة ، هذه الكتب القديمة
ليس لديكم فكرة ، أنتم أيها الشباب
بكل هذه الماكينات
لا يوجد حد تتوقف عنده لإخباركم
فأنتم لن تفهموا ،
ولن تعرفوا ماذا تعني كلمة جميلة
وأنا أتذكر ستر أرسيد لد المعجوز
وليس الابن
لقد قال لي أنا :
(إن لك يدا جميلة
وأما لثمة أن ينظر الإنسان إلى كتبك
فهي أعمال فنية حقيقية)
أنتم أيها الصغار لن تفهموا
كان يجب أن تروهم
كتاب اليوم ، وكتاب المبيعات
كانت الخطوط الغير مستعملة ملغاة بالخير الآخر
لن نجدوا كتباً معطوبة بشكل أفضل في المدينة
ولكن لن أستمع في هذا الحديث ،
فأنا أعرف فيم تفكرون جميعاً :
(إنه رجل عجوز ، إنه يعيش في الماضي
هذا الداعر المعجوز)
حسناً ، أنا لا أريد شفقتكم
فإن في عيد الميلاد السابع والأربعين أقوى ،
وأكثر من الشراب
أنتم محملقون في شفته
أنا أستطيع أن أقول ذلك من نظراتكم
أنتم لن تعرفوا أبداً كيف كان شكلها
وماذا تحسرون
فأنتم لن تعرفوا أبداً ، يا إلهي
لقد كانت جميلة ، هذه الكتب القديمة .

الكلمات والوجوه

حينما بلغ الثامنة من العمر ،
أصبح جالماً للكلمات
وراح يضيع - في طريقه من خلال الكوميديات
والإعلانات وأي شيء -
بعض الطعام المطبوع
ليوقف وغز الألم ، وهو يدافع عن نفسه بضراوه .
كان أصدقاؤه يسمعون الطيور والبيض والأصداق
أو يسمعون طوايح البريد
ولكنه كان يجمع الكلمات
وذات يوم رأى
- حينما كان يمشي وحيداً في طرقات المدينة -
إعلاناً من ألوان زاهية
نيتا وأجر ،
كاللحم الذي تشتريه من جزاء حديث
صورة سيده ،
بفعم مجزوء ، وحيون وحشية
متورمة من الخوف
وتسطع تحتها هذه الكلمات : -
(شهوات مسحية)
أحسن ليلى هذا العام .
تحسن أسنانه
عطر على كلمة (مسحية) كما لو كان يختير
جودة قطعة من العملة ،
هذه كانت رائته
وأخذها معه إلى البيت
ليضيفها إلى بقية كلمات مجموعته
لقد أحب شكلها وإشعاعها
ولكنه لم يعرف قيمتها
لقد رن صدها داخل رأسه
سأل أمه عن معنى (مسحية) .
قالت : لا قاع لها .
الشهوات المسحية كانت تنخر مثل الخنزير
في العتمة الحارة في الخارج
وتتبعه إلى السرير .

المتة

(لقد دخلته المتة)

سمعت المرأة تتكلم من حجرة أخرى
ولم أحرف أى شيء دخلته المتة
ولم أحرف لماذا يملك هذا المخلوق المقرد
أداة التعريف أمام إسمه
قالت المرأة (المتة) كما كانت تقول (الكلب)
أقل أعضاء الأسرة شأنًا
ومع ذلك ، فلا يوجد في عقل معلومات وإنية
عن الحيوانات تستحق مثل هذا الشroud
وهرفت أنه قد حان وقت رحيل
فتسللت خارجًا .

لقد تركت بعض الملابس :
سترة ، صدر ، وزوجين من الجوارب بها ثقب
أحيانًا أذكر في المتة وهي في قفصها
وجناحها الكاكيان مثقلان بالتراب
والمرأة تطعمها
تدفع إليها بالتياب التي لا تطعمها
من خلال القضبان
وأي شهية يجب أن تصلح لكل
هذا الطعام الجاف



كلب بيت

يوما ما ، وجدت كلبا ضالا في الشارع
وكانت سنابل الدماء تطفخ الشعر حول ذك
وكان راقدًا مثل صخره
لايد أنه كان كلبا صغيرا
لأنني وقفت على مسافة تسع بوصات
لكل ستة من سنوات عمرى الأربع ،
حلته ، وأخذته إلى المنزل معى
صرخت أمى ،
وبعد ذلك ،
جرفه أبى خارج السريير
ودس هذا المهجن في الطين .
لا أستطيع أن أتذكر أى مشاعر
ماعدًا الشعور بالشفقة المعتدله ،
والهدوء ،
ولم تتورم عيناي من البكاء
يبدو الآن أنه كان شعورا إلهيا
كان جسم الكلب عاليا كالغيز
ولا يوجد لدى أى تذكر للملحمة
حيث تعلمت رجلي من الموت .





شاعران وروائي

د. ماهر شفيق فريد

لقدت الحياة الأدبية الانجليزية في أواخر ١٩٨٥ ويناير ١٩٨٦ أربعة من الأدباء تنوّل أحدهم في إثر الآخر ، وهم الشاعر جيفري جرجسون ، والشاعر فيليب لاركن ، والشاعر روبرت جريفز ، وأخيرا الروائي كرسنوفر إشرود .

جيفري جرجسون :

وُلد هؤلاء الأدباء - جيفري إدوارد هارلي جرجسون - شاعر ، وعمر متعدي شعيرة ، وناقد لفن التصوير وفن الشعر ، وصحفي . كان محررا لمجلة عنوانها « شعر جديد » صدرت في الفترة ما بين ١٩٣٣ ، ١٩٣٧ وقد نشرت كثير من شعراء الثلاثينات ، جيل و . هـ .

أودن - وصاحبت كثيرا من شعراء الجيل الأسبق - خاصة إدنيث سيثول . وقصائد جرجسون تمتاز بظاهريتها الخي ، وفقرها من فن التصوير ، كما تنكس اهتمامه الحاد بالتاريخ الطبيعي والأماكن . وفي أواخر الثلاثينات تحول

باهتماماته من شعر معاصريه إلى جذور المحركة الرومانسية ، إلى مصوريين من طراز صمويل بالمر ، وشعراء من طراز جون كليلر . وله ترجمة ذاتية صدرت عام ١٩٥٠ تعد مرجعا لا غنى عنه لمن أراد فهم تيارات الذوق المتقاطعة وحياة الأدب الإنجليزي في الثلاثينات . وربما كان أهم أعماله النقدية مجموعة المقالات المسماة « قيثارة إيوليس » (إله الرياح عند الإغريق) (١٩٤٧) حيث يشن هجوما ضاربا على الشعراء ديلان توماس ، وجورج باركر ، وإدنيث سيثول . أما كتابه المسمى « قصائد وشعراء » (١٩٦٩) فيقدم تلوقا نقديا رهينا لشعراء من قبيل جيرارد مانلي هويكنز الشاعر الكاهن ، وولتر سالتجك لاندور الكلاسيكي شكلا ، الرومانسي مضمونا ، وجون كليلر . وقد صدرت له « مجموعة القصائد » في ١٩٦٣ .

ولد جرجسون عام ١٩٠٥ في مقاطعة كورنول ، وعمل محررا أدبيا لصحيفة « ذا مورننج بوست » ، وفي قسم الأحاديث بمحطة الإذاعة البريطانية ، وفي مجال النشر . ومن أشهر الكتب التي حررها كتاب « الشعر غير

المحترم » الذي صدر في سلسلة « بنجوين » المعروفة عام ١٩٧١ .

وهذا النموذج من شعره ، قصيدة قصيرة عنوانها « الأرجوحة » :

الأرجوحة الخالية في الحديقة

تتحرك إلى الوراء ، إلى الأمام

وراء ، ثم أماما

مختفية لحظة وراء جلدع الشجرة

مع كل أرجحة متناقصة الحظ من القوة
وطفتنا الذي كان يتأرجح عليها يبكى
بعد أن انزلني عنها ، ومضى بعيدا .

وقد كتب بيتر ريدنج عن جرجسون في « ملحق التمايز الأدبي » (١٧ يناير ١٩٨٦) توضيح كيف كان يبدو في عيون معاصريه ومن يصغرونه سنا . يقول ريدنج : كان جرجسون صرحا قوميا عندما كنت طالبا يدرس الفن منذ أكثر من عشرين عاما غلت . وأذكر أن اشتريت ثلاثة أعداد من مجلته « شعر جديد » - عند صدورهما - حوت كتابات له ، ولجافين إيوارت ، وفيرما .

كنت أنظر إلى جرجسون حينذاك على أنه وليس محسوس ، ونساق ، ومؤرخ طبيعي الإنجليزي هاد . ولكني لم أكن أعرف الكثير من شعره . لقد قرأت كتاباته عن الفنانين بن تكلسون ، وهنري مور ، وصمويل بالمر . كما أن أول ما شدد لي قصائد الشاعر وليم بارنز إنما هو تعليق جرجسون المتمسح عليها وكانت كتبه في وصف الأماكن وتاريخها بمثابة عين تفتن القاريه من رؤية ما فاتته أن يشاهده من قبل . كما كانت أوصافه للنباتات والحيوانات نابعة من علم هرير . أما مراجعته للمكتب الجديدة فكانت سلبية إلى حد كبير : فهو فيها يكشف عن ألوان التناق ، ويكتشف المواهب الجديدة ، ويقيم الأعمال . لقد كانت قراءته تجربة صحية غنية ، رغم أن الكتاب الذين كان يمددهم على سائدة التشريع ما كانوا ، فيها يمتثل ، ليجدها كذلك .

أما شعره فهو ينقسم بنفس تنقسم الاهتمامات ، وألوان الحماس ، والضرارة التي تجدها في ثرة . إنه يشتمل على تلامذات في الفناء ، وحطال بالأشياء . ويخطبه المستر هو تأكيد قيمة الأشياء الطيبة : لعمري أن ثمة أشخاصا أروا أشياء مينة تسبب بالامتياز : أما التي ليست كذلك فهي مثار هجائه التهكمي . وثمة توتر تطوي عليه نغمته الرثائية كما في قوله يخاطب عاشقون شابين :

أتينا لحيا المهد ، كلاكي ، بالحب :

فلماذا تستغربان إذ تسمعان كلمات الإحراز التي مازال المعجزان يتبادلونها في الفراش أو الكلمات التي يوقها - ويذاب على قولها - الطرف الباقى بقية الحياة بصوت مسموع ، حين لا يكون ثمة من

يسرق السمع ، لرفيله الذي اخترعه الممت على نحو لا راد له ؟ وقد أخذت قصائده تزداد جودة ورفارة مع تقدمه في السن (وله مجموعة شعرية جديدة عنوانها «أزهار بريسهول» سوف تنشر في يونيو ١٩٨٦) ، وهي ، في أحسن الأحوال ، تنسم بالإيجاز والتماسك ، على نحو يذكرنا بالشاعر اليسوعي جيرارد ماتي مونكرز ، وبلمسة فردية حاذقة مستغنية .

كذلك خلف لنا جرجسون مذكرات عنوانها «الفن الخاص» (١٩٨٢) تنسم بالحكمة والإفادة فهو هنا ، كما في كل كتاباته ، يلتفت إلى ما حاب عنا إن لاحظناه : ملاحظة ثابت من الثبات ، أو نوعية مصور من المصورين ، أو قصيدة طفل من التوقيع على شاهد قبر ، أو استيعاب مفاجئ بقصيدة للشاعر الإيطالي كوزيمو (أبو كيه) ، كما كان يسميه الشاعر (١) . ولغة سخاه متضمن في إشراك الكتاب قارئة في هذه المراجع الجديدة عليه . وهذا السخاه أيضا هو ما جعل من جرجسون جامع منتخبات شعرية لا يفتق له غبار ، إذ جمع بين شمولية اللوق ، ورهالة الحس ، وسمعة الأطلاع .

كان جرجسون كاتباً من نوع نادر لأنه من النوع الذي يؤثر في تفكيرنا ورويتنا للأشياء ويؤثر بالتالي في وجودنا كله . ويمكن أن نقول عنه ما قاله هو عن الشاعر الراحل ، هـ . أودن :

إنك لم تعد موجوداً ، ولكن الزمن ، من بعدك ، وبسببك ، قد لحذا خلفنا من جراء تحريك له . ومن جرجسون تنتقل إلى ثل هؤلاء الأدباء الرحاليين :

قريب لاركن :

هو ، بإجماع النقاد تقريباً ، أكبر شعراء بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وله مجيئة كونفرتي في مقاطعة ديريكتير في ٩ أغسطس ١٩٢٢ وتوفي في ديسمبر ١٩٨٥ . تلقى دراسته في مدرسة الملك هنري الثامن بكونفرتي ، ثم في كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد ، حيث حصل على الليسانس في ١٩٤٣ والمتجسّر في ١٩٤٧ . اشغل أميناً لكتيبات عدد من الجامعات البريطانية في الفترة من ١٩٤٣ إلى ١٩٥٥ . ومنذ ١٩٥٥ وهو أمين مكتبة برغور جونز بجامعة هل ، في مقاطعة يوركشير . كان نالفاً لوسيفي الجاز في صحيفة «ذا فيل» لتجريف ، من ١٩٦١ - ١٩٧١ وزميل زاراً بكلية أول سولز ، من كليات جامعة أوكسفورد ، في القسم الدراسي ١٩٧٠ - ١٩٧١ . نال في حياته عدداً من الأوسمة ، وشارات التكريم ، وشهادات الدكتوراه الفخرية .

تشمل جميع لاركن الشعرية : «صفحة الشمال» (١٩٤٥) ، وهناك طبعة متفحة (١٩٦٦) ، ٢٠ قصيدة (١٩٥١) ، «قصائد» (١٩٥٤) ، «الأقل انتداعاً» (١٩٥٥) ، «أعراس يوم أحد المتصرة» (١٩٦٤) ، «نوالد عالية» (١٩٧٤) . وله روايات : «جيل» (١٩٦٦) ، وقد صدرت طبعة متفحة منها في ١٩٦٤ ، ودفقة في الشتاء (١٩٤٧) .

ومن جميع مقالاته : «كل ذلك الجاز : ١٩٦١ - ١٩٦٨» (١٩٦٨) و«كتابات مطلوبة» . وقد حرر ، بالأشتراك مع يوناس دوريه ولوي ما كنيس ، كتاب «قصائد جديدة (١٩٥٨) و«كتاب أوكسفورد لشعر القرن العشرين» (١٩٧٣) .

وهذا الخوف من شعره يصور خطب الميزة التي نجح على بصير الإنسان الحديث في أغلب أشعاره ، قصيدة والحديث في السرير : «أحدث في السرير» (١٩٧٣) .

لاركن معاً هناك ينص : «شمار لشخصين يستوصيان بالأمانة»

ومع ذلك فإن الوقت يمر في صمت على نحو متزايد أكثر فأكثر . وفي الخارج عدم الراحة غير الكامل ، وهم راحة الرياح يبتئ سحباً ويعثرها في أنتحاء الساء وتتكوم بلدات مظلمة على الأفق .

لا شيء من هذا يكرهه أمرنا . لا شيء يبين لماذا

على هذه المسافة القريبة من الميزة يقدو من الأمور الأكثر صعوبة أن نجد كلمات تكون صادقة ورحيمة في آن واحد أو ليست غير صادقة وليست غير رحيمة .

ولن نلج الاستزادة من شعر لاركن إن يرجع إلى مقالة للدكتور هاد صليحة عنوانها «شاعر الحزن الدوي» في «أهرام الجمعة» ١٩٨٥/١٢/٢٠ .

وثالث هؤلاء الرحاليين ، ووبرت جريز ، هو عدنى أعظم شعراء الإنجليزية بعد وفاة و . ب . بيتس ، وت . من . اليسوت ، وإذرا باوند . ولد في لندن في ٢٤ يوليو ١٨٩٥ ، تلقى دراسته في مدرسة تشارتر هاوس بمقاطعة سرى ، وفي كلية القديس يوحنا بجامعة أوكسفورد . اشترك في الحرب العالمية الأولى حيث أدى الخدمة العسكرية في فرنسا ، وبرز مرتين . عمل أستاذاً للأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة عام واحد (١٩٦٦) ، ثم استقر في جزيرة ميورة الأسبانية ، وبعاً على بيتس حتى وفاته في ٧ ديسمبر ١٩٨٥ . كان أستاذاً للشعر بجامعة أوكسفورد ١٩٦١ - ١٩٦٦ . وقد تلقى عدداً من الجوائز وشهادات التقدير .

جريز كاتب غزير الإنتاج له أكثر من مائة كتاب . صدر ديوانه الأول عام ١٩١٦ وديوانه الأخير «مجموعة القصائد الجديدة» في ١٩٧٧ ، إلى أن كرس أكثر من ستين عاماً لخدمة ربة الشعر بصفان نادر . وله مسرحيات ، ومسرحية إذاعية عنوانها «ضبط الجبل» (١٩٦٤) ، وعدد من الروايات التاريخية (نوه بها أدباء يحيى حتى وأخذ على نقادنا الإنجليز) أشهرها : «أنا كلاويوس» و«كلاويوس الإله» و«الجزء اللغوية» و«ابنة هوميروس» ، فضلاً عن «مجموعة القصص القصيرة» (١٩٦٤) .

الث جريز عدد كبيراً من الأعمال النقدية التي كانت تراثاً دائماً حضية مترامية الأسلاك بجره أحكامها وغالفها للعرف النقدي الشائع . وله كتاب عن «الأساطير الإغريقية» في جزئين . كما ترجم عدداً من الأعمال عن اللاتينية والأسبانية واللغوية والفرنسية واليونانية منها : قصة «الحمار الذهبي» لأبولونيوس ، و«شعة في ميورة» لجورج صاند ، وإيافة هوميروس ، و«رياحيات عمر الحيام» بالأشتراك مع علي شاه ، و«شيد الانشاء» من أسفار التوراة .

ولها على قصيدة لجريز عنوانها «حالة الصخرة» :

لم يعد المتفك يحدك :
فاذا جرائك البرية
بهي ما جعلنا نرتجف : محاربون
قذافي مسرحاً
من تلك المحسوب القسوة ،
حروب الحياة .
اغفري لنا هذا الاجترار فتحن
خجلون -

مثلاً إن طفلة ، شردت نجو
حالة الصخرة
تتصول لكي تسأل أشواقها

البياض الوجوه :

« أنظفوني طفلة ؟ »

هذا وقد كتب بيتر كمب في « ملحق التاييز الأول » (٢٤ يناير ١٩٨٩) مقالة عنوانها « العيش على حافة الأشياء » يعرض فيها برناتين لمنصتها الثانية بالفلبيزيون البريطاني : وأحد البرناتيين عن لاركن ، والأخر من جريفيز . والبرنامج الأول إمامة لقابلة تلفزيونية أجهزها الشاعر جون بيتيمان مع لاركن عام ١٩٦٦ . والبرنامج الآخر يقدم لقطات من أربع مقابلات تلفزيونية مع جريفيز - على فترات متقطعة - في الفترة ما بين ١٩٥٩ و ١٩٦٩ .

ويقول يتركمب إن مشاهدة هسلين البرناتيين تين هل أوضح صور كيف كان لاركن وجريفيز يقفان في طرق تفيض ، فلا لاركن - الذي كان يعيش في مدينة بل ويحمل - كما أسلفنا - أمينا لكتبة جامعتها - رجل وحيد ، ذهب إليه الصلع ، يرتدي نظارة . أما جريفيز - الذي كان ضابطا لدنيا وأبا لأسرة كبيرة - فقد صور إزاء بحر جزيرة ميسورقة الساحل الشمس ، والحدائق الزيتونية فيها ، أشعث الشعر ، يهتد لمقعة من حجر حول عتقه . إن لاركن هو الناسك الممتزل ، وجريفيز هو الرومانتيكي المتمتع بالطبيعة والمحب . لا ركن بوجروازي ، وجريفيز بومويهي . لقد كان الاثنان قناني الاختلاف . ومع ذلك فقد كانا يشتركان في أمر واحد على الأقل : هو أن كلاهما كان رجلا تطارده الأشياء .

والشيء الذي كان يطارده خيال لاركن إنما هو شبح الموت . لقد تمعت اللقاء لنفثا تتخيل وراء كل ما كتب . لهذا كان من الملامح أن يجري المخالفة التلفزيونية مع جون بيتيمان ، وهو شاعر آخر كان يستعجز الموت في خياله ، كما كان من الملامح أن يدور قسم كبير من محادثتها في مسألة طبيعة ، حيث راحا يتبادلان الآراء في رسالة حقبة جالسين بين القبور ، وغائيل للزلافة التي أبلاها الطمس ، والشواهد الحجرية التي تقول : « في قلب الحياة تمثنا في قلب الموت » . وقد لفسر لاركن ، ذات مرة ، ميله إلى خيالات القفار بقوله : « إنها كفتني من وضع حموي في منظور » ، يعني أنها تمك من رؤية موقعه من الأشياء ، وسرناط حكم الغناء عليه كما سري من قبل على ساقيه هذه القبور .

قال لاركن لبيتيمان : « أظن أن كل ما كنته ينطوي ، في خلفيته ، على وهي بنو الموت » . هل أن الموت لا يحدو أن يكون أشد صور الحسارة ، ولقدان الفرس ، التي يربصها شمره على حدة مستويات . وقد رد على اللقاء اللذين أهمايوها من يتخلص من أسر هذه الفكرة ، وإن يكتب بطريقة مختلفة ، فقال : « إن ما يكتبه ألهما أنا يعتمد ، إلى حد كبير ، على نوع الشخص الذي يكونه ، وتوج

البيئة التي عاشها ويعيش فيها » . والواقع أن الصلة وثيقة بين الأماكن التي عاش فيها لاركن والمفانيد التي كتبها . فقصيدته المسماة « هنا » - وهي عن مدينة هل - تبثت صور للمدينة : القباب والنماثيل ، السفن ، متحف المدينة ، ذكائن الوشم لمن يريد ، وبات البيوت فوات الإشارات الجمعة الغالقة . كما أن قصيدته المسماة « الذهاب إلى الكتبة » (وقد نقلها إلى العربية د . عادل سلامة في مجلة « عالم الفكر » الكويتية) عده يولية وأحطس وسبتمبر (١٩٧٣) نابعة من خبرات لاركن حين كان ينطلق بزوجته ، مفرس الظهر في معطف مكتوش رطب الكتفين ، في أصائل الأحد ، يسود الكنكاس الهيسورية في السريف الانجليزى .

هناك توافق إذن بين وسط لاركن وشعره وشخصيته . إن مدينة هل ، مثل شعره ، بعيدة عن أن تنبئه الحواضر الكبرى (لنسند وغيرها) بأنها يعيشون حياة يأس هادئة ، ولا يتوقعون الكثير . قريبون من الأرض لا تحلق أحلامهم بعيدا . ولكن هل لا تحلق ، رغم ذلك ، من أنشأته كلاسيكية ، ومن وضعت جبال طيحي بين المين والحين ، مثل غروب الشمس على بحر الحمبر ، وهو منظر كان لاركن يحب به . وقد كانت اللقمة الحادة الزائلة التي تحلقها أشعة الشمس الغاربة على أسطح المنازل ، ساحتها ، ترسل انبثاقات البرة الغالية ليلمة في كثير من قصائده الحديثة الهجمة الموحشة . ويلاحظ أن لاركن لميا يستخدم الأوصاف الملوثة في شعره . فليما استخدمها كان الغضب من ذلك - في أغلب الأحيان - هو الإيحاء بأن الحضارة الحديثة تركيبة صناعية ، ومنزلة بالشوم .

قال لاركن يوما إن السبب الرئيس في حبه للحياة في مدينة هل هو أنه يحب أن يعيش في حافة الأشياء ، وليس في قلبها .

فإذا انتقلنا إلى روبرت جريفيز - هل سيل التضاد - وجدنا أنه كان يلعب دور الساحر الذي يعيش في إحدى جزر البحر المتوسط - وكشاه يسروبيرو في مسرحية شكسبير « المصافاة » - والذي لا يفتأ يتحدث عن ربات اللن ، والسحر ، وقوى التصوف . وإذا كان كتاب « الإفة البيضاء » يمثل هذا الجانب من جريفيز ، فإن سيرته الذاتية « وداها لذلك كله » تمثل الجانب الآخر من شخصيته : جانب الجندي الذي انخرط في الحرب ، وعرف الجنان والصدمة والصلافة . لم يكن جريفيز مبيدا في مدرسة تشارتر هارس التي اختلف إليها في صباه ، وكانت أسباب تمصاته رابعة إلى اختلاف خلفيته الاجتماعية من خلفية أغلب الطلاب ، وعمراته ، وميله إلى التحكم في غرائزه الجنسية ، وفوقه القى للمرفف ، هل لم يكن أغلب زملائه يأمون لشعره سوى الجنس ، والألصاف الرياضية ، والعنف

البلش . ولذا عندما انسلخت الحرب العالمية الأولى في ١٩١٤ رحب جريفيز بالاشتراك فيها قبل أن يتحقق بجامعة أكسفورد ، فقد كان يتوقع أن تكون الجامعة مجرد تكرار - ولكن على نطاق أوسع - لتجارب غير السارة في مدرسة تشارتر هارس .

ولكنه ظل في الجيش ، كما كان في المدرسة ، غريبا لامتنيته ، يختلف عن زملائه من العباط . كانت الفترة المبكرة من حياته تنسم بسيطرة هائل الذكور : في المدرسة والجيش . ثم بدأ فترة جريفيز فيها يجارب جرحا من الجنس الآخر : مع تانسي ليكولسن زوجته الأولى ، ثم مع لورا واينجند الشاعرة الأمريكية التي عاشت مع هون زواج هل جزيرة ميسورة فترة قبل أن يهجره ويهجر الجزيرة . أما الفترة الأخيرة من حياته فتقسم بمناذكية رومانسية : لها فترة الإيمان بالمرأة ، « الإلهام البيضاء » ، وتقدم فروض الطاعة لها اعتبارها لعل أثرها في إدارة شؤون الحياة من الرجل . كذلك كانت حياة جريفيز لها لياولع متصارعة : والفتاوح والأكبرياء ، الرؤى وإعادة النظر ، الغراق في الخيال والغرب من الواقع . وهذه التوترات المستمرة هي ما يتبع شعره ذبذباته الوجدانية الحية ، وكأله وتر مشدود دائما أبدا .

كذلك كتبت الشاعرة فليد أدوكو رشاء جريفيز في « ملحق التاييز الأول » (١٧ يناير ١٩٨٩) تقول فيه :

حدثني أحدهم - عندما كنت في العقد الثالث من عمري - أن شعري يتم هل تأثر بروبرت جريفيز . وراة أدهشني لهذا الملاحظة قليلا ، عمدت إلى ديوانه المسمى « مجموعة القصائد » (١٩٥٩) ألقت فيه النظر . دوع هناك مضمون هذه القصائد - لقد كانت في مصادر الأخرى للإشارات الكلاسيكية ، ودهالهم قصص الجنيات الخيالية ، ولكنها تلمح المستوحاة - ولكن وجدت في ديوانه نقدا لما كنت أظنه معجى النفثي الخاص بحق إلى خاصة ، مع تركيبات وأساليب مميزة بل ولهاقات كانت مألوفة في شعري . عند ذلك أدركت أن قد تأثرت به عرب السنين دون أن أدري ، وسارعت إلى تأليف قصيدة - نظمتهما عمدا هل نسق قصائده - من ربة الفن ، وأهديتها إلى معلمى هذا الذي اكتشفته حديثا ، أنه بذلك أنا أكون قد طرقت قصيده من قصائده إلى الأبد . كنت آنذاك على حذر من المؤثرات الأسلوبية التي قد تتسلل إلى عمل ، أراجع قصائدي - بعصبية - لكي أخلد منها إلى أصداء من إلهوت أو يئش أويرها من الكبار ، ولكني لم أكن قد أدركت حق ذلك الحق أن جريفيز شاعر ذو أسلوب . فقد كنت أظن أن ما كتبه مجرد شعر : أي مادة صافية كالأله المقطر ، شاربها آمن من خطر الإدمان .

وتكثف هذه الكلمات من عبق الأثر الذي خلعه جريفيز في معاصريه من الشعراء ، من

أمثال نورمان كامبرون ، وجيمز ريكز . فقد كان - مثل الشاعر الأمريكي إزرا باوند - أسنفا للصنعة الشعرية لا يأري في قدرته على التصرف بالكلمات والأوزان ، إلى جانب ما في عمله من مشجعات عاطفية قوية تستهوي أفئدة الشباب من الشعراء .

كرستوفر إشرود :

وآخر هؤلاء الأدباء الراحلين هو الروائي كرسطوفر وليم إشرود المولود في مقاطعة تششير عام ١٩٠٤ ، والقرن بالسرطان في سسان سوينكا ، بولس أنجلوس ، غزالا الأسبوع الأول من يناير ١٩٨٩ عن ٨١ عاما . كان أبوه شاعرا بالجنس ، ألقب أخته بمدرسة ربوتن ، من كلية كورنيس كرسفل (جسد النسخ) بجامعة كامبريدج . اشتغل في الفترة ١٩٢٨ - ١٩٢٩ مدرسا في لندن ، حيث نشر أول رواية له وكان عنوانها « كل الناس من » (١٩٢٨) ، وصور الصراع الذي يشب داخل فنان بين نزعة الفردية وتقاليده الأسرة ، وهو موضوع سبق أن عالجه الروائي الفكتوري صمويل صاحب رواية « طريق كل البشر » التي نقلها إلى العربية فؤاد اندراوس . وبعد فترة مبكرة وضع آثاره بثقافة السيتيا : من إلهامات اللورد ، ولقطات ، وتغير للمشاهد . وفي روايته الثالثة والنسب الكنتاري : (١٩٣٧) روح يتلاهب بعنصر الزمان والمكان في حركة دائمة . اشتغل بالمصحافة في لندن ١٩٣٤ - ١٩٣٦ ، وكتب قصصا صلبة أفلام ، وكان - قبل ذلك - قد نظم سنوات ١٩٣٠ - ١٩٣٣ في برلين يشتغل بتدريس اللغة الانجليزية في لأمان . ولد أوحث له تجربة الحب في لأمانيس ببعض من المصطلح أصحاله : « دست نورس بفير الطائرات » (١٩٣٥) ، و « دوا ليرلين » (١٩٣٩) (التي حولت إلى فيلم « كابرليه » من بطولة ليزماتيل ، وكذلك إلى مسرحية موسيقية) . وبعصر هذه الروايات لأمانيا في فترة يزوغ النازية ، وتداخل الحيات الفردية مع المصير الجماعي .

كان إشرود ، مثل صديقه أودن ، جنسيا متلها وقد تعلموا في إصدار كتاب عنوانه « رحلة إلى حرب » (١٩٣٩) عن الحرب بين الصين واليابان ، واشتركا في تأليف ثلاث مسرحيات شعرية ، تم على تأثير المذهب التيهيري الأساس ، هي « الكلب تحت الجبل » ، أو أين كنت لسرايسين أو كسوم ؟ (١٩٣٥) « تسلف ف ٦ » (وهو اسم جبل غيالي) (١٩٣٧) ، « على الصنم » (١٩٣٨) . وفي ١٩٤٠ هاجر إشرود إلى الولايات المتحدة ، وحصل على الجنسية الأمريكية . واستقر في كاليفورنيا متفرغا للأدب والكتابة للسينا ، كما قام بزيارة لأمريكا الجنوبية أشمرت كتابا من أدب الحرب (١٩٤٤) . وقد اهتم برياضة

البوجا ولفلسفات الهند . وله كتابان في الترجمة الثانية هما : « أسود وغلال » (١٩٣٨) و « كرسطوفر وطراز » (١٩٧٧) . وترجم بيوميات بودلير للمسماة « قلبى حاربا » من الفرنسية إلى الإنجليزية .

ويذكر الناقد بيتر كمب في مقالة له عنوانها « غيط الاتحاد » ، نشرت به « ملحق التايمز » الأدي ، (٣١ يناير ١٩٨٩) ، أن الاتحاد كان أبرز ما ميز إشرود . فقد كان حربيا على الأناضوط في أي حزب أو جماعة . وكان حربيا ، ككتاب ، على أن ينظر على الهامش . وكثيرا ما كان المحضون ، أو رجال الإعلام ، أو النقاد الذين يجرؤون مقابلات معه يشكون من هذا الاتحاد . فقد كتب روبرت وريسن عن شخصيات قصصه شاكيا : « إنك لا تجربنا برلك في هؤلاء الناس . ولما أتت لا تعدوا أن تقدمهم لنا » . كذلك لأمه للوليك كنتي لأمه عدل إلى الحديث عن فاته بضمير الضالبي ، ترجمته الذاتية المسماة « إشرود وطراز » ، فقد أوحى هذا بأنه « يلق على درجة » من ذاته .

كانت الإنجليزية ثلثية التي تسم - أو تصم - إشرود من أسباب تباينه من الحليفة التي ولد إزاهما ، خلفية إنجلترا في عهد الملك إدوارد في مطلع القرن العشرين ، وقد عمل على انتزاع ذاته من تقاليد هذه البيئة وتبعها على أسرع الاتصاه الممكنة وأولها . وكان السير طرية من الطرق التي مكنته من إقامة مسافة فاصلة بين ذاته وخلفيته . وقد زار مع أودن الصين أثناء حربها مع اليابان حيث شاهدوا الطائرات المجهزة تنطلق على الباجودات (المعابد البوذية) وشعارات التتير المرسومة على المعابد تتصاعد منها التيران نتيجة للصفف ، واللواريات التي تحصل أعداد من الجند ، وحشود اللاجئين الذين أزعجوا من ديارهم . كذلك عرف برلين في الثلاثينات : البيل إلى انتهت لذات الحياة في ظل قوة سياسية غاشمة ، العنف في الشوارع والمصالحات الموقوفة ، أسلبة الجنود الثقيلة التي تسحق الأجساد . ول برلين - كما يقول الشاعر والناقد الإنجليزي إيان هاملتون في برترناج قدمته القصة الثانية في التلفزيون البريطاني بتأنيبه وفاة إشرود - كان إشرود مسجلا لا يعرف التحيز لكل ما يتصادف وقوه . ويؤيد هذا الوصف ما قاله إشرود نفسه في كتابه المسمى « دوا ليرلين » : « ولما أتت آلة تصوير ، مفتوحة الدائق ، سليبة فلما ، تسجل ولا تفكر ، على أن هذه الجملة دوا كابرليه ، كما كتب في حياته تظليلا . لأن كتاب « دوا ليرلين » . ليس مجرد تدريب على الواقعية الفوتوغرافية ، ولما هو - في كل موضع - على قدره للشأن على الانتباه والتحكم في مساحته . وهو ، على النقيض من التستريت الطشواي ، يرتب مله في شكل فنانج أيقية ويعتد كل قسم من أقسام الكتاب ألتسة على

نفس التحصو : من انقشاع الأوهام إلى الانكسار . إنه أبعد ما يكون من المذهب الطبيعي التبسيطي ، ولما يستعمل - على نحو مفرد - الجواز لكي يرمس صورة ليرلين ، وهي مدينة كانت - حتى في حقها - هادئة النسبي - تغلي باحتمالات تغير الفن ، وهو ما حدث فلما حين أسلك فيها النازي بأزمة الحكم .

كذلك لم يكن إشرود متسزلا عن السلياسة . فبعد أن زار صديقه الكاتب البريطاني إدوارد أوبارد ، وكان من اللتزمين سياسيا في برلين عام ١٩٣٧ ، أدرك كيف كانت برلين تغلي بالبطالة ، وبسوء التفذية ، ورهب رجال الأعمال من تقلبات السوق ، وكراهية الألمان لمعادمة قرسات التي فرضها الحلفاء عليهم ، بعد هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الأولى ، وجرحوا بآء كريبامهم القومي جرحا بليها أحسن خطر ورجاله استغفالا في إثارة الصرة العنصرية الألمانية ضد اللتدقراطيه والفريه واليهود والتشيخين . وقد دخلت هذه العناصر كلها في تكوين كتاب « دوا ليرلين » . وقبل أن يفر إشرود يجلده من مدينة برلين ، كان هذا الجلو السياسي المنفصا كاد أدى خياله إلى حد الإصابة بهلوسات كانت تصور له أن ورق حائط غرفه يتغلي تحت خياله معقولة ، وأن ألثا يتت قد تحول إلى اللون البلي . وهو اللون الذي كان إشارة لباس النازي .

ويبقى - بعد ذلك كله - أن الاتحاد كان فعلا هو الحيط الذي يتخطم حياة إشرود وتكدياته . فقد كان كريب المصلي في لرواية كاليفورنيا الأمريكية ، وهي التي نقلها وطنا بعد أكثر قراراته إثارة للجدل : قراره أن يغادر إنجلترا قبل نشوب الحرب العالمية الثانية ، وأن يقد مواظنا أمريكيا . إن ما شده إلى كاليفورنيا هو أن مانياتيا كانت توحى بأنها عابرة وزائلة ، على العكس من الماني الأمريكية التي عرفها في أوروبا القديمة . ففي البركة ، الحديقة العهد نسيا - كانت المدن تبي ومياد يتلوا على نحو سستمر ، والمساكن ترمق موقفة لم يكتف لها ساستوها طويلا ، لا لأم اعصامه بالقتل المستويكية التي تحدث عن فام « المايا » الذي يمجينا من الحقائق ، كما تحدثت من ضلالات الحياة وأهلها . وهذا الارتباط بين حياة إشرود على الساحل الغرب اللواريات المتحدة ومله إلى ميالته الفسري الأصلي يوس إلى الصلة بين سواه في برلين وسواه في ساستا مويكيا بولاية كاليفورنيا . فقد كان يجد في مظاهر الاضمحلال تجربة مطهرة على نحو صحي . وكان يفضل أطلال الماني التي فوضت حديثا في أطلال الآثار القديمة ، إذ كان يرى في الأولى إجابة أقوى لما للنحية من طابع عابر زائل . ففي مثل هذه الأماكن يقدو من الأسير تتبل فكرة أن الرء ماله إلى الزوال ، فلما مثل هذه الجلو

هوامش وهواجس حول شعر أحمد زور

ليس الدروع في اندفاعه المحاولة لمواجهة هذا
الهجوم البدع بما هو ..
فهذه كانت البداية .

• • •

وحيث تسامت من جدوى ما أنعل و قارنا
مجهدا ، ورجعت أننا أمام شعر بهذا التحدي
والمقاواة ، لا بد لنا نحن القراء من أن نتكاتف
لتواجهه ، لعل بعضنا يعين بعضنا في مسؤولية
تلقي الكلمة واللوجوس ، قسولا لثقبلا -
ولا أقول في ذلك رموزه ، فقد لا ينبغي أن تفك
تماما ، فهذه القراءة بحروف مكتوبة هي محاولة
في هذا الانجساء ، وإن كنت أقصد - ومن
البداية - أن واقع لا محالة في المحظورين اللذين
حدثت منهما حالا وهما : وصدري أن أحاول بما
وتجزئ الأوصال ، وعلنا ناستس و معا ، بصديق
التوجه ، ولعن ثق في خضوع متناهم ، أو
استلهم مفجر أو حوار خلاق ، أو كل ذلك أمام
ما يصعب على أي منا أن يقترب منه ، وحده
بحقه ، اللهم إلا إذا أغفل أخليه ، أو قرأ غيره
وهو يجسب أنه يقرأه .

• • •

وفي هذا الاجتهاد أبدا بأن أضع انفسى ولن
شاه أن يؤتى قرامق هذه : بعض الخطوط
المرضية التي قد تسمح بحركة أكثر مرونة ، كما
قد تحمل القارئ المشارك مسؤولية عحاسيتي بما
ألزمت نفسي به ، لا أكثر ، فأقول :

أولا : الشعر ليس واحدا ، فلا ينبغي أن نعشيه
أو نقرأه بقياس واحد ، وبالتالي لا ينبغي أن
نفاضل بينه وبين بعضه إذا لم يكن موضوع
المقارنة من نفس الجنس ، وقد استقر الرأي - كما
كاد - على أن الشعر ليس فقط إيقاعا ، أو صوته
أو جمالا ، أو خيالا ، أو حركية ، وإن كان عادة

د. يحيى الزهاوي

○ قراءة ملف « القاهرة » وتصادم لغيري ○

لظروف ليست موضوعية تماما - من وجهة
نظري - أتبحث في هذه الفرصة لأعيد قراءة
بعض شعر شاذ يتفجر مرة وثمرة في آن ، القراء
بحروف مكتوبة وهكذا !

ولا بد لي أن أعدد صفتي التي أقرأ/ أكتب بها
الآن ، والتي أعتر بها أكثر من غيرها ، ألا وهي
أن قارلي مجهود ، فليست نافذا للشعر ، كما أن
ليست شاعرا ، ثم إن صفتي وأرضيت وبعثت
النفسية لا تتدخل بأمر مني إلا بمقدار ما تتدخل
سائر معارف وعجرائ الأخرى

ولكن هل يريد ما يسمى « نقد الشعر »
بمعنى الحكم عليه من خارجه ؟ وهل يمكن ؟
فأحيانا يبدو لي أن نقد الشعر هو من الأمور
الستحيية أصلا ، فالشعر يستقبل ، ويماش ،
ويرفض ، ويبادل ، ويصادر ، ويبدع ،
فيتجدد ، ويتفرع ، ويتولد ، وكل هذا ومثله
ليس إلا « شعرا على شعر » إن صح التعبير ، أما
أن نمسك بسن القلم فنحفر به على سطح الثمن
المقدس جدولا لضرب نيفه الحيوي ، فنحن
نخشد وجه فقرته وجاله ، لانتقله !

إن الإمساك وحبذ العقل و تقطيع أوصال
القصدية لعرضها في مشرحة « الفهم » بالقياس
إلى بعض التصانيع أو بالمقارنة مع شرائع المناظر
الطبيعية للمساحة المستروية من خلال
« مسلاط » قديم مستورد - كل هذا بعيد عن



يجرى قليلاً أو كثيراً من كل هذا وغيره ، كما أنه ليس كل الشعر أداة لا هو بمعد ولا ينتمي أن يكون كله كذلك .

ونقص - إذن - نوع الشعر ، أو يتحدد مستواه على متدرج الشعر بحسب غلبة صفة أو أكثر من هذه الصفات على ماسواها ، وعلى ذلك .

ثانياً : يمكن - قبل أن نقرأ معاً - أن نحدد بعض أنواع الشعر أو مستوياته من المطلق الذي يسمح لنا بأنفسنا الأداة التي تصلح لنا هنا ، وهذا التحديد ليس تصنيفاً قاطعاً ، ولكنه تقريب لازم ، ومن ذلك : فإن أقصى الشعر ^(١) - وهذا هو موضوع هذا المقال - هو جدل بين الظاهرة الوجودية الأعمق إذ تتغير في علاقات وتركيبات جديدة ، وبين التشكيل اللغوي السابق لها مباشرة ، والمجاز عن استيعابها تماماً ، ويضع الشعر ، فينشأ ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كائناً في ما هو ليس لفظاً متحداً للتواصل ^(٢) ، وفي نفس الوقت : حين ترفض أن تحشر نفسها في تركيب لغوي مسبق الإعداد ، فالشعر هو عملية خلق الكيان اللغوي في محاولة الوصول إلى أقرب ما يشعُر إلى الحرية الوجودية المبتذلة ^(٣) .

ولكن هذا لا يكفي ليكون نتاج هذا الجدل شعراً ، فالأمر يتطلب شيئاً قادراً ، وصورة شاملة ، ووعياً مسؤلاً ، وتواصلًا ممكنًا ، وكثافة متنامية . .

أما سائر أنواع (مستويات) الشعر : فيكفي الإشارة إليها ، إذ مشعر رزوزور يظلونها هنا إلا قليلاً ، ومن ذلك : الشعر الجميل وهو الذي يستعمل - غالباً - اللغة السالفة ليقدم صورة وجدانية متكاملة التناغم ، والشعر المحرّض وهو الذي يوظف التلميح والإيقاع ، والتكثيف في تحريك المجاميع إلى فرض يعتبره من مصطلحاتهم في التعبير (ويقال عنه أحياناً : الثوري)

والشعر الحكمة = وهو أيضاً يلخص خبرة (أخلاقية في العادة) في إيجاز جميل متمم .

وهكذا - وغير ذلك كثير - حتى نصل إلى أدناه - مما ليس شعراً - مثل الأبرجوزة التعليمية ، وبديهي أن أي تداول جائر ، كما أنه بديهي أيضاً أن هذا التقسيم يختلف تماماً عن تحديد أوضاع الشعر من منح هيزل . . الخ .

وقد عملت إلى إثبات هذا الاستطراد الضروري - رغم بدهاشته - حتى لو كدت ما ذهبت إليه من ضرورة تحديد المقاييس التي تقاس بها الشعر ، أو بتعبير أدق : الأدوات التي تمكننا من قراءته ، وبالتالي : لا يقول قائل عن أغلب الشعر المعاصر أو بعض شعر النشئ أنه ليس شعراً وقد قيل وقياس أقصى الشعر = (ابن خلدون) . .



كما لا يقول أحدهم أن شعر رزوزور ليس شعراً بقياس الجسيمات السائدة أو الالتزام الساكن ، ولعل مثل هذا التحديد البيدئي للمقياس والأداة يهيننا القروق في مثل الاختلاف الذي نشهه بالفقارة ^(١) بين تأقدين متميزين حول نفس الشعر والشاعر ^(٢) ، حيث استعملت أدوات لقياس ما لا يقاس بها وكأنا نزن التفاح بالستيمتر ، أو نقيس طول الطريق بالسكون الطيف . . الخ ، علياً بأن الديوان الواحد ، وربما القصيدة الواحدة (مثل قصيدة رزوزور : تقرير عن رجل تحت حد السكون - الفقارة -



الحد (٥٤) ١٩٨٩ قد تتجلى إلى أدوات مختلفة وإن كانت تكمل بعضها بعضاً . .

ثالثاً : إن ما أسبقناه « أقصى الشعر » واعتبرناه جدلاً خلاقاً بين ظاهرة وجودية مثبتة ، وبين تركيبة لغوية متحرك ، لا يمكن اعتباره مسألة عقلية (أو عقلانية) أو تجريدية منفصلة عن الجسد من ناحية ، وعن الواقع من ناحية أخرى ، فهذا الجدل - وإن ظهرت الكلمات وجهاً لحركته - هو - فصل في ذاته ^(٣) ، لأن المواقب لا تقتصر على التلبس بالمقاييم التجريدية في تراكيب جديدة حتى يتم بالشكلية ، وإنما هو يلمس في جوهر الكيان البشري متغياً في تراب الواقع ، بشكل مرعب ، وكل ، ومتكامل - لهذا : فإن من يلمس هذا المستوى من الشعر : ابتداءً منشا ، أو ابتداءً متلقياً ، لابد وأن يشعر به - ما عاشه بحق - يسري في جسده كله بما يجنيه ، ويلقه تمهيداً لأن - جميعه - إذ يعيد كلاً جديداً حالة كونه شاعراً ، ثم هو - عادة - لا يستمر هكذا (للأسف) فينبغي الوعي وتخلو المهارب حتى تعاود حالة الشعر من جديد ، وهكذا ^(٤) وقد عني أن أحد ذلك ابتداء - لأنه على أن رفضنا لقراءة شعر رزوزور مثله ، أو عجزنا عن ذلك ، قد يكون دفاعاً ضد هذه العملية المرحية المخلفة ، وهو دفاع مشرع إلا أن ثمة ما يعطى بحسب حركة التطور ، لمن لا يغار لا يخطو « فلا يرى إلا ما رأى » ، ثم أي بعد براه ^(٥) ١١١



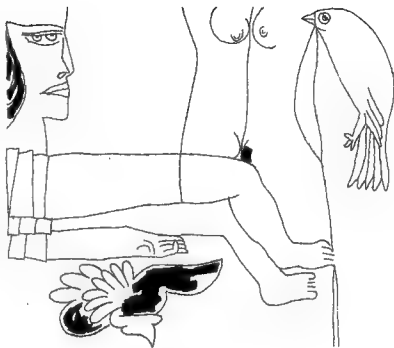
من خلال ما تقدم ، نستطيع أن نقول إن شعر رزوزور لابد أن يقاس بما يقاس به أقصى الشعر ، بكل المواصفات السابقة ، وعليه فهو يقاس بمحركته وجدانيته في اللغة للشعرية ، كما يقاس باتساعه الداخلي (جماله الخاص) ، وأخيراً بمدى اختراقه وإزعاجه في جمالك متنز ، ويبدأ القياس : فقد حق قدراً طيباً من كل ما هو (هوامش) ، مع التخطف اللازم (هوامش) ١

ويستحيل ابتداء أن نغطي قراءات لوزوزور أية مساحة قادرة على الوفاء بتوضيح أو تدعيم خدمت إلى حلالاً بدرجة منعمة ، بل إن قراءة قصيدة واحدة قد تستلزم ما هو ليس في طاقتي ، بل إن رفة أمام لحظة واحدة من قصيدة واحدة هو أمر بالغ الشدة والتحدى ^(٦)

أما عن الهوامش :

وقد يكون مناسباً أن أكل عينك تحت قرامش هذه :

فقد ظلت قبلها (أحبال) بعض هذا الشعر منذ بداية نشره في أبريل ١٩٨٤ م في « الأناضول » والطور ^(١) ، فأعجب به في إجماله ، ولكن أعجز عن حوار ، فأثقت حتى أكاد أعدل ، حين بدأ الشعر المنظم للشاعر في « الفقارة » وجبت أسمى جرعة أشهى وأخف سهلت على العودة إلى حلالان فيها هو أنثوي وأخضر ، فأعدت القرامدة من جديد ، فتوقفت عند



وموقف السؤال والسؤال يطرح نفسه - عادة - قبل كل علامة استفهام :

« فهل غُفَّتْ لظُلُم الجاهل وزواجه بالصفاء ؟ »

أم البهر شكك في مهرجان القليلة ؟ (ق/١)

وهو يحمل الإجابة :

« فهل يسمع الآلهة المجهولون حديث الخلايا التي لم تحاول ... ؟ »

« هل هناك من هو أبسط مني وجسماً ، أو أبسط لمتى ... ؟ » (ط/٧)

وإذا صبح أن قصيدة « سيرة ذاتية » فيها من الشاعرة الشعر ، مثلاً فيها من الشاعرة الشخصية ، فإن لنا أن نقول إن موقف السؤال للشخص/الشعرى الذى تبدأ به القصيدة .. إلى قرب نهايتها له دلالة الخاصة :

« هل تذكر البدايات ... ؟ » إلى

« هل تنوى مزيد من سباط الريح ؟ »

والسؤال بلا نص عليه ، ولا صيغة استفهام يأتينا أكثر شاعرة ، وإضافة ، لنلاحظ بوجه خاص في البدايات المفتوحة مثل أغلب عبارات القصائد المنشورة للشاعر (ق/الغائرة) :

« وكل امرئ ما نوى . » (ق/١)

« لكننا العازف الخلو يغنى زمائره بين بين . » (ق/٦)

« فصعدت/دنوت/وتهايت جرحاً كلياً » (ق/٨)

فهذه « البنية المفتوحة » والبين بين ، والتضيق ، التي تأتي في بدايات القصائد ، ليست إلا إعمال منه ، أو دعوة إلى ، موقف البحث والتفتح للتصديق في السؤال المتساؤل ...

٣ - فإذا ما تحرك فهو على بؤرخ أفق من الشمس :

وبنفس التسويع ، يطالعنا زرزور عسل بزرقه ، فيعلم مألوفه باللفظ الصريح ، كما قد نجد التمسك به ترجيع دون يقين ، وهو لا يقدم على هذه الحركة بنفس طلاقة السؤال وتواتره ، لكنه

(أ) يستأنذ (ب) ويرترد (ج) ويتصالح حتى مظنة التهرب في السكون ! (د) « أوصليح في عنوان السؤال بين رسائل التحاليل فطرا فطرا وأخيراً فاتحها ؟؟ » (ط/٤)

« وأن خطوى بقضاض ليل المسالك » - (ق/٥)

المحدود ، ثم ليكن حوار ، ويستمر الإبداع مشاركة ...

ثم عوداً إلى تقطيع أوصال « الجملة المقيدة » دهرنا ننظر فيها جرعة جرعة ، على ما في ذلك من خطا ثم نرى :

١ - هذا شاعر : متى حقق اللذر المناسب من الجدل الخلاق مع اللغة ملتزمًا بوحدة لامية ، وغاية ، متجهة ، مفسمة في الواقع الخيوى - وهو كذلك ، وقد فعل بدرجة كافية ...

٢ - في موقف السؤال والسؤال : وهذا الموقف نراه في إجماع العام ، كما نراه حاضراً ، مثلاً في الألفاظ وعلاماته (الاستفهام) وهو موقف قائم بذاته لا يتطلب الإجابة ، بل كثيراً ما يحمل الإجابة ، أو على الأقل : الحفز لإعادة النظر ونحن نلغاه صريحاً :

« ماكم سألتم عن اللسانين إذ ضابت الموجدات » (ط/١)

« وآه أصرف إن السؤال احتضاد الحشرات والمرايات » (ط/١)

السؤال البنون

السؤال التهايل للفتنين الكنديين » (ط/٤)

والسؤال يردى إلى السؤال ويواكبه ، ولكن يبدو أن السؤال أكثر تحريكاً وأوجع حرقاً :

« آه السؤال - السؤال » (ط/٤)

تار السؤال » (ط/٤)

رسائله ، وأمام كليته ، كما تجرأت فبشت في بعض أجزاء شعره وحولها ، استمعوها أن تبرح ، فابحت وما باحت ، ثم نحتجها جميعاً ، وانتظرت ، حتى جاءت هذه الدعوة للكتابة ، فعادت الكثرة بنفس الخطرات ، ثم ابتعدت ، ثم عدت دون أن أفتح للفتن أصلاً (١٦) ، وقلت أكتب ما يلزم من كل ذلك في جملة مفيدة ، لامة ، ثم أنظر لها كتبت وأنا أعود الترامة من خلال هذه الجملة التي طالت حتى أصبحت هكذا :

« هذا شاعر ، في موقف السؤال والسؤال ، فإذا تحرك فهو على « بؤرخ » أدق من الشمس ، يدور حول الدار في حوار ، متشبا بجرحه ، والفلا في دماغه ، متطابقاً صرخاته في كل اتجاه ، مفسراً للصخور والخيوط ، وقد يبعد فيلنغو ، أو يبرجو ، أو يفرغس ، أو يملو - إلى ولية تارة في جملة لا يبعد ، عالياً للتهديد بالتناثر دون جنون ، نابهاً من تدخل اللغة في كل اتجاه ، وما يحمل في حثها على المدى ولبعد ... »

وكان خليقا - بعد ما قدمت - أن أتوقف عند هذا الحد ، وأتصعب القرارى بالمودة إلى الترامة من خلال هذه القواعد العامة للمرة الـ ١٠ كذا : ! إلا أني انتهيت إلى أن أؤكد - بما قدمت أيضاً - أن نعاون بعضها بعضاً أمام هذا الشعر ، حتى يمكن أن نتعلم - معاً - أكثر ، ففكرت أن أواصل (متعمداً فما نبت عنه) ، فليس أسمى إلى ذلك ، ولعل اتفق مع القرارى ابتداء - أن يأخذ كمرحلة قابلة للتسليم (حتى براءة تالية من) كما لا بد للقرارى من أن يعود إلى القصيدة الأصل ولا يعتمد على مقتطفى

(ب) أنت لا تستطيع التحمّل الأرضين ،
لا تستطيع اجتياز السماوات ،
بهما يبرز أنت / للرّص ،

(ق/١)

وهنا يجدر بنا أن نتوقف قليلاً عند رسم الكلمات الذي تتمدنا أن نوره في هذا المقطع بنصه ، فاستقصاء الفاصلة بين « بـ / رـ » و « أنت » ، ثم انتهاء السطر بـ « أنت » ، لتلك كلمة « الرّص » في سطر ثانٍ لا بد وأن يفتح الأبواب لاحتتمالات مختلفة فقد يكون العجز عن اختصار البرزخ بين « السماوات » و « الأرضين » ، وبين كل سماء وأرض على حدة : قد دعى الشاعر أن يكون هو نفسه « البرزخ » (بـ / رـ) أنت وهذا ..

لكن بقية المقطع يرسى بالكسور وعدم الاستفزاز بحجة أن « المني ناصح » ، واعتبارك نصيح ، فهل كان مهرباً أن يكون هو البرزخ حتى لا يفسد أن يفسد بمسوره : « أنت لا تستطيع » ، وهل يبرر هذا الأهم بالحرب أن أفسر استعالي للمزاوجة بين « الصفاء واللام الجاهلي » باعتبارها تسوية مشبوهة لا جدلاً خلافاً ١١٩ - انظر لفرة الجدلية فيها بعد -

(ج) وقد تكرّر في الإحساس بهذه المحاولة التصالحية المغموسة في أكثر من موضع ، فمع أن حركة زرزور حل « البرزخ » هي حركة مفادسة في « الجاه » ، إلا أن لم الحظ - بدرجته كافية - حذف المحاولة أو إصغار التحدي ثمة حرب يلوح غالباً :

« صيولك يا أرض تحت الجوّاري تحمّم شاردة ،

والجمال المحمّلة تجمل ... (ق/٥)

وحين يفسد أن يفسد إذ تفصل - حيا - التسوية الخبيثة ، يفضّل الأمر عليه ، ويزداد توجساً :

« الرجال التباس والرجل اجتناس »

(ق/٦)

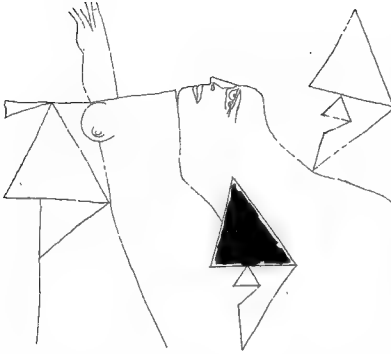
وقد يتدق ، لكني أتصور - وبتر وجه حق ظاهر - أنها اندفاعية مسحورة من داخلها مهزومة عطرانها ، مجهولة هواها :

« وسارفت في الشوك ، جرّأت البراري اللثيمة ... »

(ق/٣)

لكن ما راصي في موقف زرزور فوق « البرزخ » هو أن المائق لم يكن دائماً صعوة اللثة ، بقدر ما هو شدة تعلقه السري « بـ / رـ » القديم ، رغم كل تشنجاته المكسي :

« كيف غابت العاصمة القديمة



٤ - يدور حول النار في حوار :

إذا كان شاعرنا قد « استقر » في موقف التساؤل ثم تحرك حيالاً عرتاباً على « بـ / رـ » الثقلة : « حين ثقلة ، حيث أحمق بالتسوية سرّة ، وبلاستقام مرة ، فإن هذا أو ذاك لا يعين أنّه ليس مثقالاً ، حينها ، فخاله عادة لا ينتهي باستسلام أو تسليم ، والمزق هنا فوق البرزخ ليس غالباً سيرا في الملح ، بل هو أبداً مواجهة فرق رمضاء لا تسمح باستقرار آمن لحدة طويلة لثمة حريق ويران ، إلا أن شاعرنا موعان ما يصاحب النار ، ويدافع عنها ، ويولعها ، فهي دفة وسفر وحياة في أغلب الأمر ... وبداية نبدأ باليضاح كيف « يشعلها التساؤل » ثم كيف « يستثمرها للقول » :

« السؤال التهايل للشعنين
لنار التساؤل / شهد الأجابات
آه السؤال - التساؤل
نار التساؤل
نار ... (ط/٤)

وهكذا يفتينا السؤال في جر المجهول رغم الوعد « بشهد الأجابات » ، لكن الشاعر لا يستسلم لطغاة الحارق ، ولا يستلجج رفض فعل النار بما يده به ، فهو يستقبلها دفة قول ، وموضوع اقتباس : وربما مصدر حياة له في حق (ينه) بالرد :

« أي وحش لعين يجارب ناز القول » (ط/١)

« أوغلت في الطلح آتست نأراً ،
وحوصرت بالنار / أيتقى البرة ... »

(ط/٣)

فطشت السيوف خبار نفع الخيول -

(ط/٥)

وينظره أشد شكاً في اندفاعه ، أكاد ألم حينه ناظرين للواء في حين طاخ يتلمس أن يحصل على الموافقة (التوقيع) من المخلصات القديمة ، حتى وأن قرأت تساموله عن سماح (الآلة المجلون) بلهجة الاستعطاف لا بوعيد التلذذ ، وذلك في قوله :

« فهل يسمع الآلة المجلون
تجيب الحلأيا التي لم تحاول - يوماً - قطع
علائقها
مع دماء التفتت والحموضة ... ١٢٠ »

(ط/٧)

وأكد في بعض ذلك أن التهديد لا يأتيه من القديم ، بقدر ما يأتيه من الحلم ، من احتمال الصبح ، من حركة الربيع :

« أنا معصوم من حلمي / من صحوى ..
« أنا مسفوح بريحي »

(ق/٣)

وقبل أن أنتقل إلى الفقرة التالية من « الجملة المنيّة » وراودني ميل الاعتراف بأن قد أكون أنحمت هذه الرؤية على موقف الشاعر إضحاها لا يكتفي لتثليته خفف بيت من هنا وفترة من هناك .. من يدري ؟ وقد يكون مفيداً وأنا اعتمد دعم هذه الفقرة (البرزخية) أن أورد كيف شدّ زرق في رسم اسم الشاعر - رغم اختلاف التشكيل - فإذا في آراء فرق أشد (البرازخ) تحدياً وإيلا :

« وهي تحض زوزورها
قايضا بالجناتين
جر التدي »

(ق/٤)

بل إنه يستوعبها طاقة خلاقة واعدة بالخصوبة
مع كمونها الظاهري :
- « نار الخصوبة كائنة .. »

(ق/١)
وقد يكون مناسبا أن تتبع علاقة
زورورلناري في قصيدة واحدة ، هي آخر قصائد
(القاعرة) - حتى كتابة هذه الدراسة - وهي
قصيدة (مواجبه) المند ٥ لسنة ١٩٨٦ ،
فيتدرج الأمر من :

(أ) المواجهة في تحد
(ب) إلى الاحتواء في عهد
(ج) إلى التسليم في تناثر
(د) فالتقصي في الشقاق
(هـ) فالتجنب في السحاب
(و) إلى مواجهة أرق ما تكون المواجهة - بعد
أن تحمل الأخويات على النار ، لكن هذا لا يتم إلا
بعد التسليم للموت :

(أ) « على مواجبه النار .. دفن حداثتها
فاحترقت/ احترقت »
(ب) « ها - سورة للهب طرى مجوس
خلالي ،
(ج) « أنت لكنتي بانها النار
وفرت في مظاهرة الجرح »
(د) « أهب بكل الفراشات بنائن هي »
(هـ) « أنا رجل / إن يأتني نارا »
(و) « على مواجبه الأخويات ..
- قل لي القلب / كن للرمي »

(ق/٨)
- « منتشيا بجرحه ، والألم في دهائه :
والواقع مع أحمد زورورلناري تساؤل أنه هل
برازخه محاطا بناره / متلقيا ، مؤتسا ،
مواجبه ، متسجبا ، هو واقف على طرف أصبع
قدم واحدة (الإصبع الأصفر) وشظايا بركان
محوم حوله ، فيطير إليها في معركة حيوية
ملطحة / مزينة بالنعم ، نازفا من جروح
متحركة ..

ولكن لا يظن أحد - داليا - أن دم زورورلناري
زرف جرح يحضر ، بل هو أساسا - دليل حياة
تبني ويجرحه ليس إصابة مهزوم وإنما هو -
أصلا - حزن حركة ..
قد يكون الدم دينا والجرح عاقلا :

- « ورعشتها درجة للدم من الدم
أه من الجرح إذ يستوي طباشيرا في
الخشوع / وما من مداء »

(ط/٢)
وأنظر إلى قاتلة وأزدهار النداء :

- « أصبر أصطخبا نحيبا ، وثقلته من جراح
فمن خشخشات الحريق أزهار النداء »
(ط/٣)

ونبش النداء - أيضا - هو حماية من
السطور لها هو دورته ، ولكنه - للأصاف - قد



يكون تغنيا للحاضر ، فسكون باردة بلا ضمان
ولولاه ، جديد :

- « تغيب أيتها الحاضر : في دعاء صرّبت لحظة
السقوط في شرك البهيم
أنا البارحة حدّ الدم
ومن حثك الآن - إذن - أيا الجرح أن
تصح »

(ط/٥)
لنداء زورورلناري - إذن ليست مقدمة نزيف
حتى الموت ، حتى لو كانت تسماء التضرر
والحموضة ، فهي متصلة بتجنب الحلايا ،
وطالما هو يُنسى متلاثا ، متزفرا ، فهو عجا ،
رغم « رشقه » هذه النداء ، فلامهم يرتنون
ولا هو يموت ، بل ينسج من دهائه حلة للصر
مضى :

- « اللين رشقا هي وهو يتلأأ في هاجر
الراق
واللين رشقا هي وهو يتر مديا ربه
وهكذا أضي قيد الجهات الأروم

إلا يتلمحون إذن من القمر الرائل في حله
الشموية ١٩ (ط/٨)
وإذا كانت النداء الحياة والنداء الحلة ،
والنداء التحدي ، وغير ذلك ، قد طغت جزأ
كبيرا من قصائد (التطور) ، فإنها قد توارت -
إلا قليلا - في قصائد (القاعرة) ، حيث ظهر
أكثر : ما هو جرح ، وقد بدأ الجرح بنفس
حيوية الدم وحفره وإضاته ولأيه :

- « لما بالك شعري يجيد عن الجرح »
(ق/١)

- « استقبل موروث الجرح »
(ق/٣)

- « فاحل لهم شمس الجرح »
(ق/٤)
نعم : الدم عند زورورلناري رمز حياة وحيث
نبش علامة حركة وشرف وجود ، وحتى حين
يرق زورورلناري ويكتب شعرا جليا إذ ينساب لنا
منهجا مودعا ، ينتقل من دمه ، لكنه « غسل »
الموت الصالح فتساب النداء الوسام عائدة إلى
زخم الطبيعة ، كانت وساما وأسرة ، فلا حياة
بلا زرف / هذا هو :

- « والشاعر اللينل / في موته يضي
فيستمد الليل / نوط النداء من ا
(ق/٧)

٦ مطلقا صرخته في كل اتجاه : -
على أن الرضا بالجمع ، واستثماره ، والزهو
بالتزف ، وإحيائه ، لا يُلغى الألم ، فالشاعر هنا
لا يكف - يصرخ لنا طيا على أن آهاته ليست
كلها كذلك ، فحة خبيرة ، ولغة نداء ، ولغة
تنبيه ، ولغة تعجب ، ولأبد أن أحترق إلى
استقبلت صرخاته بترجب فائر ، لها يرتقي أبدا
من آلة الغار :

- « أه هي طرته الأغالي
أه من الصبح حين يطق الضلوع
أه احتوتني سمواتك للمقدرات »

(ط/٢)
- « أه كم الشمس كانت صدقة
أه كم حلقي مواجيدك القاصيات
أه أعرف أن السؤال احتشاد المسرات »

(ط/٤)
- « أه أنا البارحة حدّ الدم » (ط/٥)
- « أه كم خلق ليك أيتها الشاعر
أه من قلب أسود لي قلب أسود
أه أعرف أنك كالخزامي لا يئود »

(ط/٦)
- « أه أنا مرنى تحت جهر الفضيحة »
(ط/٧)

على أننا نلاحظ أنه على كثرة الأهات في
قصائد (التطور) ، فإنها قلت وتغيرت تيرها في
قصائد (القاعرة) ، فأصبحت تقريرية أكثر منها
نداء أو توجسا : -
- « أه صدقت ، وأمتت

يأتى زمان على أمق ،

— د آه تشرب الكثير ، والحجاج (٥/ق)

(٧/ق) وقد حاولت أن أضع نفسى بشهوة خلة الأهات فلم استطع ، حتى أن عدتها ضد شاعريته ، فقلت بحذف بعضها ، فأقبلها (وربما كلها) ، فوجدت أن صرخاته وبهااته تصل أسرع فتتير مشاركة لأم عمل ، وحوار مبدع ، ولكنها مع إعلامها عن هذه والأهات ، وبها ، فقد تمزّ رموسنا استجابة أو شفقة أو عجباً — ونفس الاعتراض يسرى على صيغة التعجب —.

— د والمآله/حين تتفاخر أفراسك

(٦/ط) فصار ذلك بتلك الأهات المخترقة دون آفة —

— د أتصلح لى شهقات التشكل فى اللوحة الزلية ،

حيث المواجد مضمرة بالسند الملون

(٤/ط) أريد — لو اتصحي بشوكة لو ارقى على رعداله لو فر من حديقة

(٢/ق) ٧ عجزاً للصخور والحجارة — ونحن نأكتس بقوله نرفزة ، وهذه قد جرحه ، وتزع صرخاته ، ونحن نثب أن له نزيل اللبسة المطروحة ، لكنه — ونفس — الجسرج الحية ، نصلدم حتى بأحجاره وصخوره ، فنكتشف — لتكتفل الصخرة — أن حجارة احمد زرزور ليست أنفاساً أو شظايا تماماً ، لكنها أيضاً — وربما غيلاً — حجارة كريمة ، أو منابع صالحة :

— د وعزلناط أسمى الحجار معلقة فى دمه المائل ،

(١/ط) — د وظن الزمان فى الصخر ، ونوع الزمان فى الصخر ،

(٢/ط) وحين ينتقل (زرزور) بحجارته إلى مستوى آخر ، يروح يؤكد على الصلابة بالكان ، بالطل ، بالبلاد ، بما يوحى مرة بقسوة الصمد (ربما غائب) ومرة بوعد الحصى رغم صلابة الظاهر :

— د والبلاد الحجارة ترجم عاشقها أبا مؤمن يا بلاد الحجارة والأشمن الحضر ،

(١/ط) وبتر واحدة يكون الحجر حجراً ، مسخاً جدام ، لمة أسطورية ، فلا مانع —

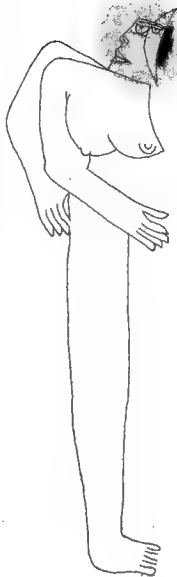
— د يموت من يران / لو يكس حجراً ،

(٧/ط) وحيط وحجارة وآلام ، وفى كل : دفع ونيفس ووعد ، فلا بد أن يصيبه — ونحن معه — التعب تاجلاً أو هرباً ، أو أن يغلبه الأمر لفترة : ففتراح غداً وسكنة ، وفى هذا الكفى بأشقة عديدة بادئاً بالاستكانة والخنوع أو الأعياد حتى الراحة بالوت —.

— د والمسطب حيون المبد ، (١/ط)

— د الجرح يستوى كوكبا طامعا فى الخفوع ، (٢/ط)

— د السلفى بمناميسرك الأعرى/السلفى واسترح ،



(لاحظ هنا احتمال التخص أنا/أنت).

— د اعتدل فى الوضع نازفاً (٥/ط)

— د والرجل اهباز إلى الغاية المظلمة (٥/ق)

— د ها : تسقط الملائن / وتنتهى القصيدة وتليس الملائن / جسومها الجليدة والشاعر التيل/ فى موته يفتى ١

(٧/ق) لكن سكوتة المرحل ليس كله انسحاباً وإعناكاً وخنوعاً وسقوطاً ، حتى لو حل كل هذا وبة منتظرة ، أو كمون مترقب ، فمة استراحة وأقصية ، وحلارة وأعدسة ، وفناء —.

— د إلى أن رقصت على صوتى (١/ط)

— د وأفرأنا يلعبون على القلب صفوى هم فى السماء/وكفالى هذه الشتاء (٢/ط)

— د وخيرلنا نقت دمامها ، وهبت نصيها وراقصت يارفاً وشيلة

(٢/ق) — د كنت أقتل بعضى الخطى شاحلا وردن لاحتمال سيد

التوارس ترحل فى مهمات الحساء ، ونشك بالحضرة الحارية ١

(٥/ق) — د واللحن ينساب فى الماء طلق القرافات ، (٢/ق)

— د والفتاه ، والفتاة ساعد نافورة ، ورقصة رقصت لا يصيبي الشواز/هل تجربون البحر ، ١٩

(٧/ق) ٩ إلى وبة نافرة فى جليلة لا تهمد :

وبية ؟ بعد سكون أو وسط السكون ؟ أو بلاسكون ؟ وبية ، وبسات ، مسألة وخس وسبون بعد الألف الثالثة عشر دارية — هل هذا موطع القصيدة الحالية ؟ أم موطع احمد زرزور خاصة ؟ قل أم كثر ؟ اللهم أن من ترك نفسه دون ربط الحرام لا يند وأن ؟ يتمتع حتى الخفلة ، لا يسكنه الا التقاط خيط الجدل الولاقى ، والغام ، النشط معظم الوقت . . .

وموضوع جليلة زرزور أبعد تراثياً من التناول الحالى ، ولو استطعنا أن نحدد فى هذه المحاولة مجرد مؤشرات إليها ، لكان ذلك أكبر من طموحنا ، وأبداً أولاً الشاكى على أنه لى يكون جدلاً فلا بد أن تتوارس درجة من :

(١) الحركة (٢) المواقف (٣) التكثيف (٤) التوليد (٥) والمكس دون تراجم (٦) والتقصيد الضام والنبثق والتجديد (٧) وغير ذلك . . .

والبحث من هذه الملائن كل على حدة فى شعر زرزور هو أو تعضى خطر ، فلا يوجد منها ما هو منفصل من غيره ، ولكنها ترى فى غالب

وعلنا نلاحظ — أعبراً — أن هذه الحجارة لا تظهر فى قصائد (الغمار) هكذا ، إنما ظهرت فى قصائد (الطور) ، بما يدل — ضمناً — على أن ثمة فرقاً يستحق العودة للتأمل !

٨ وقد يبعد ليفقر ، أو يرحو ، أو يرقص ، أو يحلو —.

حركة مرهقة ، ونزف صارخ رغم حيويته وخط وحجارة وآلام ، وفى كل : دفع ونيفس ووعد ، فلا بد أن يصيبه — ونحن معه — التعب تاجلاً أو هرباً ، أو أن يغلبه الأمر لفترة : ففتراح غداً وسكنة ، وفى هذا الكفى بأشقة عديدة بادئاً بالاستكانة والخنوع أو الأعياد حتى الراحة بالوت —.

— د والمسطب حيون المبد ، (١/ط)

— د الجرح يستوى كوكبا طامعا فى الخفوع ، (٢/ط)

— د السلفى بمناميسرك الأعرى/السلفى واسترح ،

شعره دون تحديد ، و «الحركة» : هي الظاهرة الغالبة على شعره في كل نبضة من نبضاته حتى لو كانت نبضة رابضة ، كذلك «المواكبة» ، ولكن نقرأ مباشرة :-

— «والنار هالتر دخانها» (ق/٧)
— «فُضِّلَت السيوفُ حيار نَقَع الخيول» (ط/٥)

كسبا يستحيل الاستشهاد أيضا لما هو «تكتيف» ، إذ لا يخلو تعبيره عند الشاعر ، انظر مثلا ما يمكن أن يتكتف من (هزيبا الشعير) أو يتضمنه قوله (رمضاء رغب القطع) كذلك فإن التعليل هو النتائج الطبيعية للتفاعل الجوي المتصاعد ، وهو ليس فقط في الشارة الصريحة إليه مثل :-

— «الصحو يشق الضلوع» (ط/٣٣)
أو :- «فمن خضضت الحريف زدهار الدماء» (ط/٣٦)

فهذا هو الأكل — أما الأكثر فهوما نجد أنفسنا فيه وقد تلقينا الوليد منه دون أن نلاحظ عملية الولادة ، أو نرصد لحظتها ، أما المقصود بـ «مشر» والمكسر دون تراجع : فهو ما يقوم به التأكيد على ضرورة اكتشاف الحركة التبادلية بين العلة والمعلول ، بين الأهل والفرع مثل :-

— «فلا تسأل عن العلة/المعلول أدري ولا تستعصر عن الجوازات/فالمشام أعمل برض الموت» (ط/٥)

وأبداً :-

— «الدروع تزدهي بالجند والأحزاب تبدأ انتداب فلسفاتها الأحرار تنطق شعوبها»

أو :- هدمتنا الفصول انتخاب الدماء لشربها (ق/٧)
(ط/٦)

أو :- لا تنتخب لظلك الشراب (ق/٧)
أو «التصميم الضام المتيقن» فهو كل زرزور تقريباً ..

١٠ عجائب التهديد بالتأثر دون جنون :-
وما نحن أولاء نختل إلى / لحظة الخيام ،
رغم أننا كنا فيها طوال الوقت ، حين يلقى في وجهها مباشرة السؤال سريعاً بعد المدة يقول : أين يقع هذا الأيداع من تأثر الجنون ؟ وما الذي يضمن للتقارير أن المسألة هي بكل هذه الجنية التي حاربتا إقرارها ، فتكتبد في سبيل ذلك ما رأى ؟ وما الذي يقنع من الشاعر أنه لم يطلق سراح ظلمان مشاعره المفلوطة والمجازمة والتداخل في سجنها البدائي فإذا بها تظهر كهيأ تنقذ لاسية ألفاظ غير راضية وغير مستقرة وغير محلبة الجذود ، تظهر وقد تسمى العقل عاجزاً أو مساعراً ، فيتلأها اللورق كما يتلقى الفناء انطلاق طليح الأقسام وقد خرج تافراً بعد طول انحباس ؟ لا شك أن من حق المهاجين والمحافظين أن يترجسوا من هذا ،

وأن يسخرنا عن المعايير التي تفرق لهم بين التائر الماجر المشواقي ، وبين التباعد الضام للترزم ..

ومن مرقص «المشرك» فأتا أشارك هذا الفريق هذه الهواجس ، ولكن الجهد المطلوب يحتاج إلى تعاون الجميع بدءاً من افتراض الجنية فيه التي تحتاج للجنية منا ، لافتراض سلامة أبداعه الذي يحتاج إلى أن تعاون تخليقه بالتلقى المشور ...

ولا شك أنه من أصعب الصعب أن نحدد «مق» تصبح الكلمات — مستقلة ومتناثرة — تنضج بمعانيها الفاعلة كل حل حدة ، فيشاعر بعضها مع بعض في لغزات التصادم والصدفه ، وقد تأتلف في تجمعات مؤتة ، وقد تقود الكيان والسلوك — كلال حدة — مق يحدد ذلك وهو الجنون ، ومق يكون ذلك كله مقدمة لسرورية ضامة مبدعة مسئولة صادقة بنامة ؟

المجنون يستسلم للتفكك وقيادة الكلمة لكيته وسلوكه كهيأ تنقذ ، أما الشاعر فهو — بداية — يفرح بالخلص من وصايتها «اللفة العذبة» القليلة (السرية الطفافية في الحياة الصادقة) ، لكنه سرعان ، ما يجد نفسه في مواجهتها ، ويشكل ما تحت رجعته (ولو بعض الوقت) ، لكنه لا يستسلم لها ، ولا يقدّر أن يتخالف فطام استقلالها ، فهذا المجموع المضاد ، وهالات الترويض ، والكر والفر ، ويطلب تصور يفترض أن الشاعر مهاجم مقتم مفت للبيئة والزواجر الجاثم ، والواقع أن الشاعر — بوجهه الفائق — قد وجد نفسه في قلب معركة مفروضة عليه (بعد إرادة السماح بها دون معرفة أبعادها ومداها) وتفسري إذا غيرت سموها فتعزم ..

فلذا تنجح الشاعر بعد جولات من الصدق/والناذرة/والمخاطرة/والاحباط/والتصالح/فالتوحد ، فإن علاقته بالكلمة لا تستغل من البنية المتخلفة التي تغطي له وما — في توحده — الطعم الجيندي ، والمتق الجيندي ، وهذه هي القصيدة

فهل كان أحد زرزور هكذا معظم الوقت ؟
أعتقد — مبدئياً — نعم لكن هذا لا يعنى أن الجنون هو دائماً تناسل سلمي بلا معنى ، فالجنون — أيضاً — مع كل تناوذه له معناته وفائته بل إلى لابد أن اعترف أن استمع للمجنون وأقرأ كلامه بنفس الجينية والمشيولية ، وإن كان ذلك يبدد (علاجي) آخر ، ويبدو أن زرزور حين استعمل لفظة (جنون) كان يعرف الجانب الإيجابي في مضمونها للكشف :-

— «وق شعبياً يستليل الجنون» (ط/١)
— «السؤال الجنون» (ط/٤)
— «كم عذيتي موهباتك القاسيات/جنون — إنك — يرقم الباب ، يشرب هذا الهير/جنون من الورود راودك»

(ط/٤)

ومع اقتربنا من اصطه الجنون شرعية أن يكون له معنى ودلالة ، بل أن يكون له ضاية واردة ، تصبح المهمة أصعب ، والمشيولية انطرد ، مهمة التفرقة بين هذا وذلك ، وموظيفة هذا التشابه والاختلاف ، فيبدو أن ما يسمى (شعر الحائلة) يقوم بدور المصاحفة بيننا وبين عائلنا الداخلي مصاحبة رؤى بوضو تصعيدية ، لا مصاحبة تنكينية وتنشؤية ، فلا يأس من تشابه لصالح الجنون والإبداع معاً ، وبالنسبة لصالح مسيرة الإنسان وتكامله (وهذا حديث آخر) ..

١١ تأهباً من داخل اللفة في كل اتجاه (بما يحتمل في عتقها حتى للمنى وأبعد) :

لا يفصح : أنظر لمن
وبعد/لهذه مجرد هوامش حول شعر احمد زرزور ، لا أدعي أني ثابت على الانتفاع بما أوردت من خللاها ، وهي — في نظري — قد تبين على التوجه إلى هذا الشعر بما يحتاج إليه ، ولكنها أبداً عاجزة عن أن تحيط به حالاً ومستقبلاً ، فهناك أبعاد متراصة لم تناوضا هذه الدراسة بما قد يحتاج إلى عودته ، نحن لم نتناول في هذه الأقسام ما بها من أحزان (مرصحة) أو غنية ، ولا خيول (راكفة ورايضة) ، ولم نناقش تركيب بحرهما أو نواكب شعفها ، ولم نناقش أسرارها (البينة) وأصواتها (البليبلية) ، ولم نفضيها متلبسة بفخالة الأسطورة ، أو منسجبة في الطغوص ، ولم نركب شرعت لتليد الوقايع رغم تفرقة الشاعر المتهلئ ، كما لم نقرب من كشفها عن (ذاتية) الشاعر ، وانعاشيته الفسحة ، وادوارته الخادعة ، وفطنته الفنية ، وبأحرار الواقعية وكل هذا منتظر في ترجيح وترقب ..

○ فلماذا الهواجس :-

فلذا كانت تلك هي الهوامش يحتفل بهذا الشعر التابض بكل جدية وجماله وأبداعه ، فلماذا الهواجس ؟ لقد وأعرف أن القاريه إعلان أن الجهد الذي بذلته — وأبذل وسأبذل — في قراءة هذا الشعر ، هو جهد جاد ، ومع ذلك فإن غير راضى بها وصلت إليه بعد كل هذا ، ومن حق — وأنا ألتصاع مع وضع الكسل والاستسهال والهرب والأحكام القسوية التي تصف النقد والتلقى علمة ، أن أشك في مدى قدرة هذا الإنتاج على أن يصمد هكذا أمام القوى المتجذبة للمحافظة ، بل أمام القوى الإبداعية الأعداء أيقاظاً وأباطاً خطوا ، ومن متعلق حرص على الأكثر جندية والأعمن أسئلة ، رأيت أن من واجبي أن أعلن هواجسي دون تردد ، حيث أعشى ما أعشاه على شاعر الحداثة علمة ، وما غشيت وأعشاه على زرزور خاصة ، ومن واقع ضبطي متلبساً بالمعجز والرفض رغم الجهد والعسر هو :-

١ — أن يعجز عن التفرقة بين التناسل المشواقي ، والتفجير الانعائقي

٢ - أن يدور الشاعر حول نفسه بشكليات
مكررة وإن اختلف ظاهر التركيب
٣ - ألا يواكب نشاطه الشعري الأخلاق نشاط
نثري منطقي : الملاحظ (وكيفه) أن أكثر من أي
آخر ، ليطنن نطشطن إلى أن يشعر من تابع من
مقدرة وإرادة خالصين ، لا من حيز واستسهال
٤ - أن يستهين الشاعر بوحدة القصيدة بحساب
قوة كل نبضة على حدة ، وهذا ما يفتل أن ينفجر
الشاعر إلى إدراك قيمة وضروية - الفكرية
الركنية الضامة والغالية في ضم القصيدة في
وحدة متكاملة ، ويستصيح إلى أي معنى
بالغالية أن تكون ذات هدف ملعن ، أو معروف
لصاحبه مسبقا ، ولكن أن تكون ذات توجه في
وحدة كلية منها التفرجت عطاها المتضرة في
مراحلها الوسطى . .
٥ - أن تزيد جرعة اللغة الحاصية حتى تغلب ،
تقتحم وعينا الألفاظ الجبلدية ، دون حاسبة
ملعة لإنشائها انشد ، يتم لذلك كل أو دون
معاشية ثروتنا اللغوية (العربية خاصة) القادرة
على تقطيع مساحات هائلة من الوعي المتجدد
بإحاطة طرف من متعجرة بلا حدود . .
٦ - أن يستعمل الشاعر للبلوغات اللشعورية
(حسب التعبير الشائع) طنا منه أنه يملك
تخلص من وصايا الوعي السائد ، نسبيا أو
جاءلا أنه لا يوجد شيء اسمه «اللاشعور»
الذي يمكن أن يستقل بفضه التصحيح له لغاياته

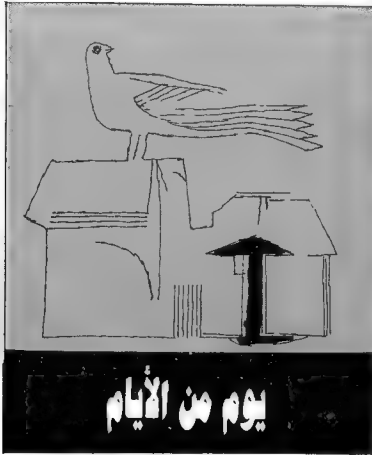
ولغت المسيطرة (الهمم الا في الجنون - علنا :
ولا في الجنون ا)
يعني أنه لايد أن يصير الشاعر على أن يكون
هو بكمال لرائته - في نهاية النهاية - متفذا لكل
ما هو ولا شعور - منها أخرته جمة التضاد في
مراحل الإبداع الأولى .
٧ - أن يطغى فوران الوجدان على حدود اللفظ
بدرجة تجعل أي لفظ مثل أي لفظ في قدرته على
حمل جرعة الوجدان الفصح حالة كونه فيضاً لم
يتحيز ، فيقوم أي لفظ على الآخر ، ويحمل أي
لفظ أي معنى تحت عناوين مغرية لا تحجب
٨ - أن يزيد الشاعر - من واقع لفت الحافضة
وعنى القسارية وتجهله واستسهال التساقد
وكسبه ، وإن يسزوده وحيدة ، فسلباتوية ،
فسروداً ، فافترايا ، فشلاً - رغم استمرار
رصة للشكليات للكررة
٩ - أنه يتزايد الوحدة والذاتوية ، بفصل
الشاعر عن الواقع : الواقع التاريخي والواقع
الحسوي الداخلي (الحلم الحقيقي) ، والواقع
العصالي الخارجي ، كبل ذلك لصالح لعبة
التجريد المغترية ، ظنا منه أنه بذلك يتفوق
برموزه الحاصية ، إذ يتجاوز - بزعمه - حيز
للمصطلحات المعصية . .
١٠ - ألا يغلغ الشاعر بكل شيء ، كل شيء
إلا حركة شعرة وتوليد ، لهذا الشعر بوجهه
عناصير يفرب في أعفق مستويات الوجود

البشري ، يفرب في هيكل النظام الأساسي
« اللغة » مما يجعل صاحبه عرضة لخللطة
مطلقة ، وفتر حتى النخاع ، فلذا احتج الشاعر
بأي صورة كومة جامدة من متفقد ثابت أو
أمان كاذب ، فبات لا يبرهن نفسه للمعجز
والشعر فحسب ، بل قد يستعمل شعره لتصور
عكس عماء ، وتعميض شلل تطوره ، بلإدنا
شكل إلى يساري فيضيا في حسابات
المصعود ، فهو دائر حول نفسه بلا تعرف
ولا تقدم :-

« من ثقب أسود إلى ثقب أسود ترحل أياها
القفارس ، (ط/٦)
ولا أنكر أن وجدت في شعر روزرور كل
ما أفارق هذه الهواجس ، ولم أدخل في تفاصيلها
لأنى تستأكد من الجهد الذي بذلته رغم كل
شيء ، كما أظن أن وجدت في شعر غيره ، من
هو منهم - ما أكد لي هواجس هذه أكثر مما
وجدت عنده ، لايد من مقارنة شاملة ما بين
فعل الشعر وفعل الجنون ، قبل الاستهاد
والتدليل ، ولما فيها بلذت فيها قدمت ما
يسمح لي بالتقدم خطوة في هذا الاتجاه دون
الإهمام بالكل أو التعت ، كما أحسب أن من
حق القارئ كليل/ أو مع إقدامه على مثل هذا
الشعر أن يستدق من انخضاء أغلب هذه
الهواجس والمخالفات ، ثم يستدل ، فيبدع :
شعرا على شعر !

● الهوامش والاشارات :-

- (١) الهمم الآن أحاصر بما لا يحتوي ، فأضطر أن أدهي انفجر مني /، ناقول ، لكني أقوله وصياً عليه فأعود معتزلاً وأعاد نفس إلا
أحاول . . إلى مضطراً . . وهكذا !
- (٢) لقد التفت للنفس إجماعاً في دراسة مسهبة للكاتب وشكالية العلوم النفسية والتعد الأدبي : فصول /المجلد الرابع/ العدد الأول ١٩٨٣ . .
- (٣) كتبت هذا المقال في صورته البدئية ومسودة قبل صدور عدد والفاهرة السادس والخمسين (١٩٨٦) ، ولم أحوال أن أضمت مقالاً ما جاء في
هذا العدد ، ولا الاستشهاد من القصيدة الأخيرة للشاعر ، على ما أترقب في قرارة عبد الرحمن فهمي لفصل روزرور والفاهرة ، ومقال حلمي سالم
(المعلم في تواضع) .
- (٤) لم أستقر بعد على هذه التسمية ، وثمة بدائل تراوحت مثل وشعر الجدل أو الشعر الشعر - وإن كانت كلها غير كافية أو مقنعة ، وتعبير وشعر
الحدائق هو تعبير غريب على ما لا أستطيع فهو ساكن بما لا يجوز ما يريد أن يُقيد
- (٥) في التجربة الصورية يمكن أن نطال مثل هذه الحرية كانه ، أو ناعلة ذاتيا ، دون إعلانها في ألفاظ .
- (٦) جاء هذا التعريف في دراسة للكاتب تحت النشر بعنوان «اللغة «العربية» - والأصل والمطعم» - حسب الظواهر الانسانية في سجن
المصطلحات . .
- (٧) أنظر مثلاً : «الفاهرة» - العدد الخامس ١٩٨٥ فقد . . أنس داود ، فزكي فتصل وديوان ومسافر إلى الأبد للشاعر فتحي سعيد - كذلك
العدد السابع : التقيد لأنس داود وماهر شقيق فريد حول ديوان وأحزان الأزمة الأولى للشاعر نصار عبد الله .
- (٨) لذلك استعمل أحياناً تغيير فعل الشعر «بدلاً من» قول الشعر «أو» قرض الشعر «في مثل هذا الإبداع على هذا المستوى من العمق (أنظر
هوامش ١٩)
- (٩) على أن هذه الحرية الجوهرية إذا ما تكررت وتواصلت فتصاعدت لابد وأن تحرك الشاعر في مسيرته الإبداعية على مستويات أعلى باستمرار . .
- (١٠) أنظر فريدة عبد الرحمن فهمي يفسر فقرات من قصيدة واحدة في نفس العدد (٥٦) من «الفاهرة» ١٩٨٦
- (١١) ربما مضطراً ، بصفي مسئول عن تحرير الإنسان والتطور - التي قدمت الشاعر بإلحاح وانتظام طوال عاين من تاريخه . .
- (١٢) الملف يشمل ثمان قصائد في «الإنسان والتطور» من أبريل ١٩٨٤ - يناير ١٩٨٦ ، ومطها في «الفاهرة» من العدد ٤٩ - ١٩٨٦/٥٥ -
- هذا وسوف أورد هنا أمثلة الفصائل ويمكن النشر وتاريخه بحيث تكون دليلاً للقارئ للرجوع للأصل مكتفياً بالرمز في الفن ، كما أتى - غالباً ما -
اتبعت في الاختلاف التسميات التاريخية للنشر رغم أنه قد لا يواكب الكتابة : ق/١ - «الفاهرة» والقصيدة الأولى : بارا على هيئة الطير - العدد ٤٩
ط/١ - الإنسان والتطور = القصيدة الأولى : حبل من معد ، السنة الخامسة /أبريل ١٩٨٤
ق/٢ - الإنسان والتطور = يسألونك عن الحزن - السنة الخامسة /يوليو ١٩٨٤
ط/٣ - الإنسان والتطور = بعض شيوخ الشجر - السنة الخامسة /أكتوبر ١٩٨٤
ق/٤ - الإنسان والتطور = بين المواعيد والجنون لا يصلح أحد - السنة السادسة /يناير ١٩٨٥
ق/٥ - الإنسان والتطور = نظرية جديدة للشجر - السنة السادسة /أبريل ١٩٨٥
ط/٦ - الإنسان والتطور = سيرة ذاتية للمرحل الأعظم - السنة السادسة /يوليو ١٩٨٥ ق/٧ - تقرير عن رجل تحت حد السكين - العدد ٥٤



قصة جابر يبل جارتها جاركيز ترجمة د. حامد يوسف أبو أحمد

- بابا
- ماذا ؟
- يقول العمدة هل يمكن أن نخلع له خرسا ؟
- قل له إن لست هنا
- كان يقوم بتعليب سن من الذهب ، وما لبث أن مدها بطول ذراعها ، وجعل يتفحصها ويحيها نصف ممتصتين . وفي صالة الانتظار عاد ابنه يصبح :
- يقول العمدة إنك موجود هنا لأنه يسمعك .
- وصل الطيب فحصى للسن ، ولم يبت بكلمة إلا بعد أن انتهى من فحصها ووضعها على المائدة ، ثم قال :
- هذا أفضل .
- ثم عاد إلى معالجة القميص ، وتناول صندوق كارتون يحفظ فيه الأشياء جهازا مكونا من عدة قطع ، وأخذ في مهيب الذهب .
- بابا
- ماذا ؟
- وحى هذه اللحظة لم يظهر عليه أى تأثير في التعبير
- يقول إنك إذا لم نخلع له الخرس سوف يطلق عليك الرصاص . وبدون أى اندفاع ، وبحركة في ضاية الهدوء

طلع صباح الاثنين فاترا بدون مطر . وقام السيد أوريليو إسكوفار طبيب الأسنان الذى لا يعمل شهادة ، والشمود على الاستيقاظ مبكرا ، بفتح عيادته في الساعة السادسة . ثم تناول من الخزائن الزجاجية طاقم الأسنان الصناعي الذى كان موضوعا حتى تلك اللحظة في قالب من الجبس كما وضع فوق الطاولة عدة أدوات حرص على ترتيبها من الأكبر إلى الأصغر وكأنه يحرص في معرض . كان يرتدى قميصا مخططا بدون ياقة ، عموكا من أهل يزوار ذهبي اللون ، أما المتطلون ، فكان مثبتا بحمالات من المطاط . كانت قائمه صلبة طويلة وله نظرة مميته لا تتفق في كثير من الأحيان مع وضعه ، فقد كانت تشبه نظرة الصم .

وعندما انتهى من ترتيب الأشياء على المائدة أدار المقبض ناحية المقعد الزنبركي . ثم جلس ، وأخذ في مهيب طاقم الأسنان الصناعي ويبدو أنه لم يكن يفكر فيما يصنع ، لكنه كان يعمل في إصرار ، ويحرك الدعامة حتى ولو لم يكن في حاجة إليها .

وبعد الساعة الثامنة توقف قليلا كي يلتقى نظرة من النافذة تجاه السماء ، وعندئذ لمح ديكين يتجفان في الشمس المتسللة في دهليز البيت المجاور له . تابع العمل ، وهو لا يزال يفكر في أن الطير قد يعود ليسقط قبل ساعة الغداء . وقد نهج من شروده صوت ابنه الرقيق ففى الأحد عشر ربيعا ، يقول له :



الصمدا . كانت العيادة فقيرة ، كل ما تشتمل عليه مقعد من الخشب ، ومقبض النخاسة ، وخزانة زجاجية بها كرات من الخزف . وقبالة المقعد توجد نافذة عليها ستارة من القماش ترتفع بمعدل قامة رجل . وعندما أحس العمدة بأن الطبيب يقرب منه ثبت رجله وفتح فمه .

وقد أدار السيد أوليلو إسكوفار وجهه (أى وجه العمدة) ناحية الضوء . وبعد أن عاين الضرس المصاب قام بضبط الفك وهو يضغط بأصابعه في حلقه ، ثم قال :

- لا بد أن يتم الحلع بدون تخدير
- لماذا ؟
- لأن به خرأجا

وهنا حلق العمدة في نظرة اخترقت عيني الطبيب ، ثم قال :

- لا بأس

وحاول أن يتسم ، لكن الطبيب لم يباله الايسامة بأغرى ، ثم حل الطبيب الإناء الذى به الأدوات المغلية ووضعه على الطاولة ، وأخذ يستخرج هذه الأدوات من الماء بملاط باردة ، دون أن يحدث له أى نوع من الانفعال حتى تلك اللحظة . وبعد ذلك أدار المصقة بطرف الحذاء ، ومضى ليغسل يديه من الإبريق . فمل كل هذا دون أن يوسى بطرف عينيه تجاه العمدة . لكن العمدة لم يصرف نظره عنه .

كان الضرس المصاب هو ضررس العقل الأسفل . وقد فتح الطبيب ساليه ثم ضغط على الضرس بكماشة سائخة . أما العمدة فقد تثبت بقاعده المقعد وأفرغ كل قوته في رجله ، وأحس بفراغ متجمد في كليتيه ، لكن لم تند عنه أى أمة . ثم أدار الطبيب معصمه وقال بلهجة غير حادثة أو على الأصح بلهجة مشوبة بحنان مرير :

- الآن عليك أن تدلع لنا عشرين قتيلا ، أيها الصول . عندئذ أحس العمدة كأن عظامه تنفري في فكه ، وترقرقرت عيشاه بالدموع . لكنه لم يضر إلا بعد أن تأكد من خروج الضرس . وفى هذه اللحظة نظر إليه من خلال الدموع ، ودخله شعور غريب تجاه الألم ، ولم يستطع أن يفهم لماذا عاين من العذاب طوال الليالي المحس الماضية . وقد انحى حل المصقة ، والعرق يسيل منه ، وهو مازال يلهث ، ثم قام بفتح السترة ، وبحث عن المشدسل في جيب البتلون ، وقدم له الطبيب قماشة نظيفة قائلا :

- جفف الدموع .

فعل العمدة ذلك وهو يرتعش . وبينما كان الطبيب يغسل يديه نظر إلى سقف العيادة فوجدته منقوبا ، وعليه نسج عتكريت مترب به بيض عتكريت وحشرات ميتة . وعاد الطبيب يتجفف يديه ، ثم قال للعمدة :

- اذهب فاستلق على السرير واغسل أسنانك بماء مذاب فيه ملح . وقف العمدة ، ثم ودع الطبيب بتحية عسكرية منتظمة ، وتوجه نحو الباب وقد دم رجله دون أن يزرر السترة ، ثم قال :

- ارسل إلى الحساب
- إليك أم إلى البلدية ؟

فلم ينظر إليه العمدة . وعندئذ أفلق الطبيب الباب ، وقال لنفسه وهو يرنو للشبكة المعدنية :

- إنها نفس الحكاية .

والسكينه ، كف من تحريك المقبض ، ثم استخرجه من المقعد ، وفتح الدرج الأسفل للطاولة على مصراعه - كان المسدس كامنا هناك - ثم قال :

- حسنا ، قل له يأت ليطلق على الرصاص .

ثم أدار المقعد حتى أصبح في مواجهة الباب ، ويده مستدة على حافة الدرج . وعندئذ ظهر العمدة على العتبة . كان جانب صدغه الأيسر حليفا . بينما كان صدغه الأيمن به ورم ينم عن ألم ، والشعر الذى به يدل على أنه لم يخلق منذ خمسة أيام . وقد رأى الطبيب في عينيه الدأبلتين ليالى طويلة من اليأس . وعندئذ أفلق الدرج بطرف أصابعه ثم قال في رقة :

- إجلس
- صباح الخير . . كانت هذه تحية العمدة
- صباح النور . . وكان هذا رد الطبيب

وبينما كانت الأدوات تغل أسند العمدة رأسه على المستد الخلل بالمقعد ، وأحس براحة جملة أفضل من غي قبل . ثم أخذ ينتفض

المنهج البيولوجية ، من التفاوت والاختلاف في الحفرة الدينية وحين استخدمت منهج التنصير السببية للعلوم الطبيعية في تقضايا العلوم العقلية ، وما أحدثه «أينشتاين» من ثورة علمية ، مع نظرية النسبية حين أوضح فيها أوضح ، أن مفاهيم المكان والزمان والحركة والسببية لا تتغير من الواقع الفعلي القائم ، وإنما من تفكير وفكر الإنسان .

هذه التيارات بما حلت من انقلابات ، أو ما تخطت عنها من ثورات ، أثارت في فكر محمد إقبال ، موجات من التاملات الروحية والأفكار الباصرة . والذي لا شك فيه ، هو أن قناعته الأصلية بحقيقة الإسلام ، تلك التي تعود إلى غيرات شبابه الأول ، قد تحته وحفظته من الضياع ، في دوافع هذه التيارات الأوربية أو الغربية بوجه عام . أيضا كان إيمانه الصارم بحقيقة التوحيد الإلهي ، يتعارض ببل ويتناقض ، مع ما في جيب الأساس ، مع تلك الشروح الآلية أو الميكانيكية ، التي تقوم على قوانين الفيزياء الكلاسيكية ، وهي شروح التجمت حقول المتقين في العالم الإسلامي ، مع تغلغل العلوم الطبيعية والفلسفات المادية في القرن التاسع عشر ، ووجدت لها أنصارا أو تابعين مقلدين وغير مقلدين .

من هنا نرى إقبالاً ينظر إلى ثورة «أينشتاين» في نظرية النسبية ، تلك التي قصت على فيزياء نيوتن التقليدية وهي أنظمة العلوم الطبيعية السائدة في القرن التاسع عشر ، ينظر إليها على أنها ليست فقط بداية لنظرية جديدة في العلم ، وإنما يتوقع منها جواباً على الأسئلة التي تطرحها علوم الفيزياء الحديثة . لكن مفهوم أينشتاين متلا للزمن كمبدأ رابع ، لا يتلاءم مع تصور إقبال للعلم أو للكون ، فالزمن بالنسبة له [بمعنى الدوموية التي يتسمها العقل الإنساني إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل] — يشكل قسماً أساسياً من الواقع ، وهو لذلك يتفق مع ما ذهب إليه «برتراند راسل» من اعتبار الحركة شيئاً حقيقياً ، بل ويؤكد تماماً «برجسون» ، الذي يرى جوهر الواقع في الحركة ، حيث نرى أن المادة ليست شيئاً لا يتغير ، بكمٍّ خلف الأشياء ، وإنما هو نظام خلقة متتابع من الأحداث . أيضاً نرى إقبال معجباً بفهمهم نظرية التطور الخلاق Evolution Creatrice وبمفهوم الطبيعة باعتبارها موجات متواصلة من الحركات الخلقية ، التي تنقسم أولاً من خلال الفعل الخلاق للعقل الإنساني ، إلى مكونات ثابتة مكانية وزمانية . ولكن القضية الرئيسية التي تشغل محمد إقبالاً ، ليست فلسفية بقدر ما هي دينية . أيضاً نرى إقبالاً ، رغم أنه كان يتبنى أو يؤيد كثيراً من نتائج بحوث العلوم النفسية في الدوائر الأوربية والأمريكية ، لكنه كان يرفض النتائج الباقية لهذه الأبحاث ، طالما تعارضت مع قناعاته الأساسية ، بالتهنيج الإسلامي أو عظمة العقيدة الإسلامية روحاً

قراءة في فكر محمد إقبال

• عبد القادر محمود

هي فلسفته في تجديد الفكر الإسلامي ، من طريق الحوار التقني مع العلم الحديث والعلوم الحديثة ، وفي مقدمتها علوم الفلك والطبيعة والأحياء والنفس والاجتماع وغيرها ، ودراساتها ، على ضوء من منظور الإسلام للتكافل ، روحاً وعقلاً وحياة موفورة .

والذي لا شك فيه أن محمد إقبالاً قد تأثر في فلسفته بالفكر الأوربي ، رغم خلفته لكثير من آرائه ، وبخاصة مع بعض الأعلام أمثال «برجسون» ، «وليم جيمس» ، «أينشتاين» ، «أينشتاين» ، «هيجل» ، «كارل ماركس» ، «ماسبينيون» ، «سواء في حوار الشخصيات مع بعضهم في لقائات خاصة ومبهم : نيكلسون» ، «توماس أرنولد» ، «وليام جيمس» ، «برجسون» و«راسل» ، أو عن ناقش أراءهم في آثارهم الفكرية والفلسفية التي صدرت وأزهت في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين .

كان أظهر ما سرى في الساحة الفلسفية ظهور انتفاضة الحياة أو دفعة الحياة Elan Vital والتطور الخلاق مع «هنري برجسون» ، ومع ما كشفه التحليل النفسي و«سيغموند فرويد» في علاج الاضطرابات النفسية ، من أعماق نفسية في مجال ما تحت أو ما وراء الشعور واللاشعور ، كانت حتى تلك الفترة مغلفة أو مستغلفة على كل تحليل عقلاني ، وما كشفه «وليام جيمس» بموجنة

«إن من تعجب من ذلك الإنسان الذي منار» الألفاك 11 لما يصعب عليه السر بين جينات الأرض ؟ إذا كانت الذات حية حقا ، فإن الموت ليس إلا مرحلة من مراحل الحياة لتحتري مثل السمعة في مائة العالم ولنحرق نفوسنا لنندع الآخرين يصبرونه .

ومحمد إقبالاً
كما لا شك فيه أن أعظم منجزات محمد إقبال ، ليس فقط في إنشاء دولة الباكستان ، مع صديق عمره وفكره محمد علي جناح . تلك الدولة التي عاشت فكرة مثالية في ذهن إقبال منذ عام 1924 ، حاول صياغتها في أرض الواقع الحى ، وسمى إلى تحقيقها من خلال سياساته كعضو في الجمعية التشريعية وفي النجباء ، ومع المؤثر الإسلامي وندواته في المحافل الشرقية والغربية والأوربية . وقد تحقق مشروعه العظيم حين قامت دولة الباكستان مستقلة . لحل النزاع الأبدى بين الهندوس والمسلمين . لكنه لم يعيش بشخصه حتى برما ، فقد رحل إلى ربه في 21 من أبريل 1938 م . بينما شخصت دولة الباكستان على أرض الواقع الحضارى في 6 من أغسطس سنة 1947 م بعد رحيله بجواري عشرة أرواح تقول إن أعظم منجزات محمد إقبال ليس فقط في إنشاء هذه الدولة الكبرى للإسلام في الشرق الأقصى ، بل إن أعظمها في الحقيقة

وموضوعاً . مثال ذلك نراه ، حين يؤيد وليام - جيمس في رايه بأن الصلاة فعل تلقائي ، لكنه يرفض قول وليام جيمس في أن التفسيرات العقلية التي تصاحب تغييرات جسدية ، تتبع من هذه التفسيرات الجسدية . ويرى (إقبال) أن هذه التفسيرات ، تخصّصاً معاً جنباً إلى جنب على أساس وفاق وصديق . إقبال أيضاً ينكر قول وليام جيمس في أن الخبرة الصوفية ، تفترض انقطاع تيار الوعي العقلاني العادي ، فهو يؤمن بأن الإيمان ، بأن المراحل المختلفة للخبرات الداخلية ، تتصل بأحوال مختلفة من الوعي الذاتي ، وأن مقدرة الصوفي أن يتحرر ، دون أية صعوبات ، من أسر الحالات أو المقامات الصوفية إلى الوعي العادي أو الوعي السوي . معنى هذا أن محمد إقبال ، يتعدى تماماً ، عن تلك النظرة البراجماتية التي طوّرها «وليام جيمس» ، والتي تنظر إلى مضماعين الوعي ، باعتبارها وقائع عملية ، وترى فيها أيضاً وسيلة لمحافظة بها الكائن الحي على نفسه . فالخيلة الواحية عند «وليام جيمس» من بدايات التعرف على المحسوسات ، حتى أعمال الذاكرة والتفكير ، هي ذاتها عملية انتقالية . وما نسميه نحن بالعقل ، ليس إلا اختياراً لأصلي أو أنفع الوسائل

«وليام جيمس» في الواقع لا يعترف بحقيقة ما ، دون أية مصلحة أو منفعة ، لأن الفكرة الحقيقية عنده ، هي تلك التي في صراع الأفكار ، تثبت أو تؤكد ، أنها أكثر هذه الأفكار صلاحية أو نفعاً .

من هنا ترى الخلاف واضحاً وفاقاً بين «وليام جيمس» و«محمد إقبال» حول النيج الذي يعرف به الدين . «وليام جيمس» يرى أن الدين هو مجرد الشاخص والأفعال والخبرات الإنسانية في العزلة أو الانعزال ، حيث يرى الإنسان نفسه امام ما يسبب بالإله . أما عند «إقبال» فيجهر الدين بكسراً في الإيمان . وهذا الإيمان يواصل سعيه للمجهول حراً طليقاً غير أخير يعقود العقل .

هذا نرى «إقبال» يوجهه الدين الصحيح ، يرفض تمام الرفض ، سائر نظريات عليه النفس ، السلبيات يسمون في السلبين وسيلة بيولوجية ، بمقتضاها توضع الحدود الأخلاقية التي يحتاجها المجتمع الإنساني ، لكي يحس نفسه ضد الفرائز المحمية والزراعات الانسانية . في رأى إقبال أن هذا الذي نقوله أو نزعمة تلك النظريات ، فيه إنكار تام لجوهر الدين .

ولقد أفرغ «إقبال» تلك السبات العميق الذي رأى أن الأمة الإسلامية في كل مكان ، فقدت لنا فيها قدم ، منهجه في تجديد التفكير الاسلامي القابل بطبيعته ومنهجه ، كل ما هو سليم في العلم الحديث .

وكل ما هو سوي في الحضارة المتراصلة التقدم والتطور ، على أمس سوية تعمّر ولا تدمّر ،



من هنا ندرك تمام الإدراك سرّ إبطال الإسلام للرهبنة ، وإبطاله لوراثة السلطة أو الحكم ، وتأييده الكامل للتجربة والعقل ، وإلّا إبطال الإسلام للرهبنة ووراثة الملك ، ومناقشة القرآن للعقل والتجربة على الدوام ، وإصراره على أن النظر في الكون ، والوقوف على أحوال الآيين ، من مصادر المعرفة الانسانية - كل هذا صور مختلفة لتؤكد حقيقة عامة هي انتهاء فكرة النبوة . فإن النبوة في الإسلام (الكامل) ، لتبلغ شكلها الأخير ، في إدراك الحاجة إلى إلغاء النبوة نفسها . (بعد ظهور الإسلام . .)

" ... in islam prophecy reaches - its perfection in discovering the - need of its own abolition ... "

لكن «إقبال» ، وهو يناقش مصادر المعرفة ، لا ينسى في منهجيته الواحية ، أنه يجب على كل إنسان أن يحكم على كفاية كل ناحية من نواحي التجربة في إزاء العلم والعلم والعقلان . لهذا يؤكد لنا أن فكرة انتهاء النبوة ببدء الإسلام ، لكونه دين الشمول والتكامل ، الصالح لكل عصر وكل زمان ، هذه الفكرة لا تفترض أن مصير الحياة في النبوة هو إحلال العقل على الشمول إجمالاً كلياً ، ففعل هذا كما يقول ، ليس ممكناً وليس مرغوباً . إنما قيمة هذه الفكرة من الناحية

وثيق ولا تهم . وقد ركّز إقبال في فلسفته على حقيقة هامة تؤكد أن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم ، هو زوج الثقافة الإسلامية ، وأن هذا النبي العظيم ، يبدو أنه يقوم شاخساً بين العالم القديم ، والعالم الحديث . فهو من العالم القديم باعتبار مصدر رسالته ، وهو من العالم الحديث باعتبار الروح التي انطوت عليها . فإن للحياة في نظره مصادر أخرى للمعرفة تلائم اتجاهها الجديد ، وإن مولد الإسلام الجديد هو مولد الاستدلال العقل .

" The Birth of islam is the birth of inductive intellect "

[تجديد الفكر الديني P 144]

أمر أتعزّ أنكه إقبال عن الإسلام كدين شامل كامل ، هو أن كمال الدين يرجع إلى أنه دين العقل . ولذا فهو الدين الذي تمت به نعمة الله بهذا الكمال . ولعل إقبال بهذا يفسّر بوعي رائع ، قول الله سبحانه وتعالى «اليوم أكملت لكم دينكم واتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً» هذا نجاهه يقول في جديده رائحة «ووداد» هذا الدين هو الدين الكامل ، الذي تمت به نعمة الله ، فهو يفرز بالدعاة العقلية أنه آخر الأديان ، وأن صاحبه آخر الرسل وأعظم الرسل ،

المقلية ، هي في المجامع ، إلى خلق زرة حرة في
تحقيق الرياضة الصوفية ، (كميتج في ساحة
التجربة الدينية) .

" To treat an independent critical - attitude
towards Mystic experience " " P
121 "

«إقبال» إذن ، بعد الرياضات الصوفية
طبيعية ، مهما كانت أمراً غير الصوف ، وهي
خاضعة للتدقيق ، وليست أمراً مقدساً كهوياً لا
يقترب العقل من ساحتها ، كما يزعم الكثيرون
من أرباب الباطن . فهو «إقبال» يؤمن بالتجربة
الدينية في الرياضة الصوفية ، ويضع لها حارساً
رقيباً من النظر العقل ، وحتى يمكن أن يعرف
التوهم من المتحقق ، كما يؤكد الغزالي في بعض
تنديلاته ، أو كما يقول إقبال في تركيداته .

لكن هل معنى هذا أن إقبال ، في قضية
وَمَلَّ التَّجَرُّبَةِ الدِّينِيَّةِ بالنظر العقل ، بُدِّعَ منه
تسليماً يتناهي الفلسفة عن الدين ؟ الجواب
النفى ، لأن الدين عنده أو في نظره ليس أمراً
جُزْئياً ، ولا فكرياً مجرداً ، ولا شعورياً مجرداً ، ولا
عَمَلًا مجرداً . بل هو مصير من الإنسان كله .
ولهذا يجب على الفلسفة ، أن يجب على النظرية
الفلسفية ، عند تفسيرها للدين ، أن تتعرف
بوضعه الرئيسي ، ولا تناس من التسليم بأن له
شأناً جوهرياً في التآليف بين ذلك كله تأليفاً
يؤم على التفكير . أمر آخر حول هذه النقطة
الهامة ، هو أن العقائد والآراء الدينية ، لها
دلائلها المبتازنية ، لكنها ليست تفسيرات
لأسس التجربة ، التي هي موضوع العلوم التي
تشتغل بالعقيدة .

أمر آخر هو أن الدين قد أضرَّ عمل وجوب
التجربة الواقعية في الحياة الدينية ، قبل أن يترك
العلم ضرورة ذلك بزمان طويل .

ويخرج «إقبال» من هذه اللقطة الروائية ، إلى
أن قصد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ، لم
يكن غير إنشاء أمة صاحبة واحة عاملة . كما
يؤكد أن أمة الإسلام لم تتأخر في ترجاع إلى
السياسة الفاعلة ، إلا بعد انبعاث سلطانها
السياسي ، ودخول التيارات الشيوعية بمختلف
انظماؤها الداعية إلى الحرب من الحياة ، أو
الداعية إلى قتل الذات وإنشائها ، بدلاً من
إحيائها وتثريتها . كما يرى أن النظرات
التشاذمية في مختلف الدوائر المنفصلة ، قد
استمدت زائداً من الفلسفات الأعجمية هندية
كانت أو فارسية بطريقة مباشرة وغير مباشرة ،
كما استمدت نفس النظرة بطريقة مباشرة من
العهد القديم الذي لمن الأرض ليعمان آدم ،
ومن العهد الجديد الذي إفتدى به السيد المسيح
عليه السلام بطريقه الخطيئة . هذا وقد أكل كل
ذلك كان البوع النفاض بكل نظرة تشاؤمية أو
جبرية قتالة ، لكل مفاهيم الحرية والإرادة
والمسؤولية .

التقى إقبال بهذا الفيلسوف عام ١٩٣٢/١٩٣٣ بباريس

توماس ليرود ، صديق إقبال



«إقبال» هنا يناقش نظرية الإنسان الكامل ،
كما يؤمن بها السروح الإسلامي أو للمسيح
الإسلامي . إنه في البداية يروى نص الحديث
الشريف وتحققوا بأخلاق الله ، ثم يقول إن
الإنسان الكامل ، هو صفة النبي محمد وهو
النبي محمد ذاته صل الله عليه وسلم ، لأنه
المتصف بأخلاق الله ، الذي قال عنه وفيه
«وانك لخلق عظيم» .

ومن هنا يصبح هذه الأخلاق فرداً بغير
مثيل ، بعيداً عن الاتحاد ببلذات الإلهية ،
وبعيداً عن شطحاته وتمَّ حلول الله فيه ،
وبعيداً كل البعد عن تصورات وحدة الوجود ،
بصورته المتطورة المتفصلة .

وهو يرى بكل وضوح وبلسان شاعر
مبين ، أن الإنسان لا مجال لاستيعابه في الله ،
مثل بقعة لآله في المحيط . وإنما الإنسان
في تفرد كسراج منير في ضوء النهار ، أو كقطعة
من الحديد ، تتوهج عندما توضع في النار ، ومع
ذلك تبقى منفردة لها كيانها الخاص .

من هنا كان الإنسان الكامل ، هو الإنسان
الذي لا يضلُّ في الكائنات بل تقلُّ هي فيه ،
ومعنى الضلال هنا بالنسبة للكائنات أنها تنقص
له ، أو بمعنى أن تتخلَّه ، فيصير فيها باطليح
والنقص للناس أجمعين ، يقتضي الشريعة الإلهية
وعمل صراطها المستقيم .

وقد لاحظتُ أن «إقبال» شديد الإعجاب
بمفاهيمه جلال الدين الرومي الصوفي المسلم
الكثير في اللسان الفارسي ، وصاحب الشئوخي
الذي يوضع في التراث الفارسي بعد القرآن
والسنة الشريفة .

وإقبال في إعجابه بجلال الدين الرومي ،
يؤكد فلسفة السروبي ، في أن الإنسان من
الناحية الطبيعية ، مثلاً هو من الناحية
الروحية ، مَرَكَزٌ جُتَوَّلَ ذاته ، إلا أنه ليس فرداً
كاملاً . ويقدر بديون الخلق تنصمحل أو تقلُّ
قُربته ، وعمل العكس من ذلك حين يأنس بالله
ويقرب منه ، فذلك هو الفرد الأكمل أو الإنسان
الكامل ، ولا يتبقى هذا أن الفرد الأكمل

ولابد للبشرية من العودة إلى القرآن ، لأنه
هو الذي صمَّح المفاهيم المتطورة أو الخاطئة التي
تجعلها أو جعلها شراح المصلدين القدمين
والجديد ، حين أوضح (القرآن) : أن الله
سبحانه وتعالى ، جعل الأرض مستقراً ومتاعاً
وداراً للناس والمعمران والمعايش ، ولم يجعلها
لعنة أو ساحة لتعذيب سَجَّتْ فيها البشرية
الشريفة المعاصر ، بسبب ارتكابها الخطيئة . فإن
المعصية الأولى لآدم وحواء ، أو المعصية الأولى
للإنسان بمعنى أدق ، تدلُّ أولاً وأخيراً - كما
يقول إقبال - على أنها أول فعل تتمثل فيه حرية
الاستعثار أو الإرادة الحرة ، ومن هنا كانت
المسؤولية وكان الجزاء الحق . ولهذا تاب الله على
آدم حين ندم واستغفر ففُتِّرَ له . ثم إنَّ عمل
الحير لا يمكن أن يكون قسراً ، بل هو خوض
ومن طرادية ، واختيار سليم ، للشئل
الأصلاحي الأهل ، خضوعوا بنشأ عن تعاون
الذوات الحرة المختارة الأريدة عن إيمان ورضى
والكائن الذي قُدِّرَتْ على حركاته وسكناته
ميكانيكية الجبرية ، هو كآلة الميكانيكية لا
يقدر على فعل الحير . وعمل هذا الصراط تنصيح
الحرية شرطاً لعمل الحير ، وتوكيداً لحقيقة
الإيمان ، وصدق المسئولية ، وفيون الجزاء .

فلذا تدارسنا رسائل إقبال ومساجلاته مع
المستشرق الكبير «نيكلسون» وغيره أمثال
دارنولد حول مذهب وحدة الوجود والحياة
الكليّة والفرديّة ، وجدنا إقبالاً يؤكد لنا
بالتحليل المنطقي ، أن الحياة كلها فرعية ،
وليس للحياة الكليّة وجود خارجي ، فإن الحياة
حينما جُمِعت ... «جُمِعت في فرد أو شيء»
كائن ... والحائق الأعظم الأوحده ، الذي
خلق كل شيء خلقاً وأحصاه عدداً - هذا الحائق
الأعظم الأوحده ، فَرَّدَ أيضاً ، لكنه فرداً أوحده لا
مثيل له سبحانه وتعالى .

من هنا كانت ثورة إقبال ، على سائر
النظريات المنحرفة أو المتطرفة ، التي تدعو إلى
الفناء في الله ، أو الاتحاد به ، أو الزاومة حلول
الله في الإنسان .

صعد إلى السماء من أرضنا ، عالم وحي عظيم ، سن للناس في الحياة سنة جديدة . وسكنت نفس حرة لم يجمعا زمان ولا مكان ولم يبرزها ماض ولا حاضر وتوقف قلب كبير كان يصوغ الأمة الإسلامية من كل ما وصى ضمير التاريخ وعقله ، من آثار الأبطال وروح البطولات .

وفي الطريق إلى جامعة «بنجاب» ، كان صوت صديقه محمد علي جناح يردد في أناة : كان إقبال في صديقا وإماما ، وكان في أحلك الساعات التي سرت بالمسلمين راسخا كالطود . . . إن خيبت حتى رأيت للمسلمين دولة قائمة في الهند ، وحيوت بين الرئاسة العليا لهذه الدولة ، وبين تراث «إقبال» ، لم أتردد في اختيار تراثه . . . لقد كان ولا زال مرشدا وإماما

وكان صوت «ظفرو» شاعر الهند الأكبر ، يردد في خشوع : لقد ترك «إقبال» بعد رحيله في أدينا غلاء يشبه غلجا مهلكا ، ولم يَلْأ فراقه إلا بعد أجيال وأجيال . . . إن ما ناله فكر وشعر «إقبال» يرجع إلى ما فيه من نور الأدب الخالد وعظمة الفكر الشاهر

وكان صوت إقبال يردد من إحدى رياضاته الأخيرة ؟

... ألم أنت في مرحلة الحياة ؟
أم الموت ؟
أم الموت في الحياة ؟
أنشد العون من شهود ثلاثة .
لتصير حقيقة مقامك . . .
أولما : هوانك لذاتك .
فانظر نفسك في نورك أنت . . .
ثانيها : معرفتك ذاتا أخرى .
فانظر نفسك في نور ذات سواك .
ثالثها : معرفتك الله .
فانظر نفسك في نور الله . . .
ألمت مجرد ذرة من تراب ؟
أشدت عقدة ذاك .
واستسكنت بكائك الصغير .
ما أعظم أن يصفل الإنسان ذاته .
وأن يفتخر زينة في مطروح الشمس .
فاستأنف يذوب إطارك القديم .
وأقيم لك كيما جديد . . .
إن مثل هذا الكون هم الكون الحق .
ولأ ذلك حلقه من دُخان ا
أسكنك تاريجك .
تحكم نفسك .
وصيل بوبك بأسك .
إن حالك يطعم من مانعك .
ويشرب من حالك أتيك .
إن القطرة التي تدرك نفسها .
تقلب في مروق الكرم خرا .
وعل أوراق الورد ندى .
وفي قاع البحر درأ .



يستوحه الخالق ، بل إنه يستوحب الخالق في ذاته ، دون اتحاد أو حلول أو أية شبهة من الاتحاد أو حلول .

ويذكر لنا إقبال في هذا المجال ، أن جلال الدين الرومي قد هرب من هذه الفكرة عندما حكى ، كيف أن محمد - أصل الله عليه وسلم قد ضل طريقه ذات مرة في الصحراء ، عندما كان صبيا صغيراً يعيش في رهاية السيدة حليلة السعدية . حين علمت حليلة بهذا النبأ الرهيب كانت تملك أسى وخسوا وبصرها ، فخرجت تهرول صابرة باكياً ، إلا أنها في أناة هرولتها سمعت هائلا من الأفق الجبل يقول في رقة وعذوبة وأمان : ولا تحزن فإنه لن يضل عنك . . . لا بل إن العالم كله سوف يتوجه به ويتبعه به فلسفة إقبال الإيجابية ترفض إذن أية وحدة صورية أو كلية في الكون وفي الحياة ، فكل ما في العالم إن هو إلا ذوات فردة ، والحياة ما هي إلا تجل للذات المطلق . والإنسان حين تتجل فيه الذاتية يسمى وأناه أو ذاتا ، وسبيل كماله هو تركيز هذه الذات ، دون أن يفكر أو يسعى أو يعمل على قتلها أو إفنائها أو الخلاص منها بأية صورة من صور الخلاص .

وكلما كان الإنسان عاملا مجاهدا كادحا متخفقا وأخلاق الله ، كان أقدر على مقاومة كل ألوان وصور الفناء والفساد ، فإن تحلل الإنسان من ذاته بهذا المعنى ، فهو في فناء أو في موت متعل . وإذا كان موسى عليه السلام حين تجل له قس من نور الله ، أدرك الصمت ، فإن

محمد صلى الله عليه وسلم لما رأى جوهر الحق تبسم ، وما زاغ البصر منه وما طغى ، أو كبا يقول الله في كتابه الكريم «ما زاغ البصر وما طغى» . ومعنى هذا كما يقول إقبال ، إن الذات القوية تعمل على المحو الذاتي ولا تتلاشى ، حتى إن الفناء الكامل الذي يتبع يوم الحساب ، لا يمكن أن يؤثر في كمال تلك الروح أو يزعم من ثباتها .

لهذا يقول إقبال في إحدى مقطوعاته الشعرية :
... أحكم نفسك في حضرة .
ولا تقن في بحر نوبة .
فيذا كانت ثابت الروح حقا .
فاعتبر نفسك حيا مثله

إنه يريد أن يقول ، إن متتهى غاية الذات ، ليس أن ترى شيئا ، بل أن تصير شيئا جديدا ، والجهد الذي تبذله لكي تصير شيئا حقا ، هو الذي يكشف لها فرصتها ليصبح موضوعيتها وتحصيل ذاتية أشد صفاء ، فإن الإنسان في نظر القرآن متاح له أن يتغلب على جوهر الكون وأن يصير خالدا

" It is open to Man , according to the Quran , to belong to the meaning of universe and become immortal . "

كانت حركة الزمان مع الساعة الخامسة ، من صباح اليوم الحادي والعشرين من أبريل عام ١٩٣٨ م ، وكان المكان مدينة «لاهور» ساعة

من أساطير الهنود الحمر

اعداد وتقديم رواية صادق

البومة والظفرة الصفراء

كانت البومة تحاول أن تنام نومة القيتولة ، في ساعة الظهيرة الحارة . لكنها لم تتمكن من النوم ، فأعلنت تناسلها عما يجري في الخارج ، فيما كان الجميع يعتقدون أنها نائمة .

كانت هذه البومة شديدة الزهوب نفسها . وكانت تمنى أن ينشأها الجميع . ولكنها ، لسوء الحظ ، كانت تنام طوال النهار ، في الوقت الذي يخرج فيه أغلب الحيوانات . وطوال الليل ، ومهما أجهدت نفسها في النعيب ، فلم تكن لتوقظ سوى الصدى . وهذا ذلك ، فلم يكن أحد يخرج من مكانه ويظل كل شيء هادئاً .

كانت تضحك ساخرة ، وهي تقول : « ها .. ها .. ها .. ! » إنهم يفتشون ، إنهم يخافونني . ثم تصرخ بملء رئتها : « هوو ! هوو ! هوو ! »

« كان الهنود يعرفون أن الحياة متوازنة مع الأرض ومصادرها . وأن أمريكا كانت فردوساً .. وكان ما يعرفه « ساموست » هو أن الأرض قد جاءت من لدن « الروح الأعظم » وأنها كانت بلا حدود كالسياه . ولم تكن ملكاً لأي من البشر »

دى براون

تعتبر حكايات الحيوان أقدم أشكال الحكايات الشعبية على مر عصور البشرية . وقد عكست - كامتداد للأسطورة - ارتباط الإنسان البدائي بالطبيعة ، واعتبار أنه جزء لا يتجزأ من كافة عناصرها .

وحيث أن الفزاة البيض إلى أمريكا الشمالية ، كان سكانها - من الهنود الحمر - يعيشون حياة اجتماعية بدائية وبسيطة ، تعتمد - أساساً - على صيد الأسماك والحيوانات . وقد انعكست معتقداتهم الروحية الطوطمية في أساء الحيوانات التي كانوا يطلقونها على القبائل والأفراد .

وتعود أهمية هذه الحكايات - التي تقدم لأول مرة للقارئ العربي - إلى أنها تقدم لنا تراث الهنود الحمر الشفاخي ، دون وسيط ، كما تناقلته قبائلهم ، أباً عن جد . تقدم لنا هذه الحكايات الصورة الأخرى - الحقيقية والأصيلة - لشعب باسل ، تعرض لأكثر حلة إبادة على أرض وطنه ، وفي قنوات الإعلام المختلفة ، على نحو ما ظهر بشكل متميز في المسلسلات الأمريكية عن « العصر الذهبي » للغرب ، الذي يعني - في حقيقة الأمر - عصر إبادة الهنود الحمر ، وفي أفلام رعاة البقر ، التي حاولت تبرير فزوه « الرجل الأبيض » هذه الأرض ، وبجازره الدموية ، باعتباره عملاً مشروعاً ، بل ضرورياً للقضاء على ما سمته ببربرية الإنسان الهندي .

ولا تشكل هذه الحكايات والأساطير الهندية ظاهرة ثقافية منعزلة عن تراث باقي شعوب العالم ، إذ يمكن أن نرى فيها الكثير من الملامح المشتركة لتراث العالم كله ، ولتراثنا العربي بصفة خاصة ، فالحيوانات الهندية - على سبيل المثال - تعيش ، كما حيوانات « كيلة » و« دمنه » ، وكما حيوانات الشاعر الفرنسي « لافونتين » ، في مجتمع ذي طبيعة إنسانية ، لتحمّل - بدورها - بعض الملامح الإنسانية .

فإذا كانت بعض الأساطير قد تم توظيفها في دور النقد الاجتماعي غير المباشر ، فإن حيوانات الهنود الحمر تمكس - في المقام الأول ، الايمان بوحدة الوجود العام ، وتلاحم الحيوان والطبيعي والإنسان ، وانسجامهم ، في كل واحد ، في روح الوجود المتحددة أبداً .

ولكن ذلك كله لم يكن كافياً لإرضاء غرورها .

فكانت البومة في سرها ، في ذلك اليوم الجميل من أيام الصيف ، والذي لم تتمكن خلاله من النوم : « حسناً ما أصنع ، لو ذهبت إلى الحيوانات لأسألهم رأيهم في . وعلى أية حال ، فلن أحتاج إلى الذهاب بعيداً ، فثمة قطع من الفئران يعيش أسفل هذه الصخرة ، سأنهب وأسألهم .

أخذت تتقافز قليلاً هنا وهناك في جحرها وباختصار ، فلم تكن تريد حقاً أن تتعرض لضوء النهار القاسي . وأخيراً ، اقتحمت قرازها وخرجت من ظلمتها العزيرة .

صرخت الفئران عندما رأت البومة : « بومة ! بومة ! » وأسرعت تعدو إلى الحفرة بأقصى سرعة تعمل إليها قوائمها الصغيرة .

كان ذلك هو ما يعجب البومة ، ذلك الهروب المضطرب لحظة اقترابها من الحيوانات أ عندئذ ، جاءت وحطت بالقرب من أقرب حفرة للفئران ، وانحنت لتنتظر بالداخل . غير أن وضعها هذا لم يكن مريحاً .

« هيه » يا غار ، يا فاهرة ، هل أنت هنا ؟ لا تخاف ! .. فأجابتهما فارة صفراء صغيرة « نعم ، أنا هنا ، كانت الفئرة تعرف أن البومة لا تستطيع إيلامها ، طالما كانت بالداخل ، ويرغم ذلك فلم تشعر بالارتياح .



عندئذ ، قالت لها البومة بنبرة متلهفة ، مطمئنة قلب الحيوان الصغير الذى أعلن لها عن وجوده : « إننى أريد - فقط - أن أسلك سؤالا . قولى لى ما الذى يمكنه فى منطقة البحر »

فكرت الفأرة : « أهذا هو السبب الذى جعل هذه العجوز المجنونة تحوم حول جحرى فى وضیع النهار ؟ » لكنها أجابتها بصوت عال : « يقولون إنك زعيمة الليل » .

كانت هذه هى النعمة المطلوبة ، التى تحب البومة المقرورة سماعها .

« ما الذى يقولونه ؟ كررى لى - من فضلك - ولكن لا تكررى القول بسرعة » .

فقالت الفأرة ، وهى ترتعش غضبا : « زعيمة .. مة .. ال .. ليل » . وأخذت تفكر « ياها من حيوان معجب بنفسه ومتعجرف ! ياها من مسخ كرهية الهمية » .

ولم تعد البومة بقادرة على التماسك من شدة الفرح . فكررت طلبها على الفأرة : « .. وآلان ، أحمسى لى بهذه الكلمات فى أذن ، واجتهدت لتلمص أذنها بباب جحر الفأرة .

لكن ذلك كان قد تجاوز حدود الفأرة الصفراء الصغيرة . فاقتربت بجرأة من الفتحة وصرخت بكل قواها : « أنت عجوز مجنونة ،

تسمرت البومة مذهولة ، وأخذت ترمش بأهدابها غير مصدقة أذنيها . ثم انتابها موجة غضب هائلة ، فصرخت فيها :

« انتظرى حتى أمسك بك » . وصرخت فيها بلهجة تهديد : « ستأين جزء تصرفك هذا معى بدون احترام ! لن أنفرك من هنا إلى أن تخرجى من الحفرة » . ثم غرست متفارها بغضب شديد ، فى فتحة جحر الفأرة .

لكن الفأرة لم تلح عليها أكثر من ذلك . ونحن - طبعاً - نفهم سبب سلوكها هذا . فقد تسببت من الممر الخلفى ، ولحقت بصديقاتها ، وحكت لمن ما حدث لآخر .

أما البومة الطائشة ، فقد ظلت هناك أمام مدخل الباب الأمامى ! كانت تضرب الأرض برجلها ، ولكنها كانت تنتظر . وقد كلفها كبرياءها وعنادها ثمنا باهظا ، على أية حال : فقد ظلت هناك ، تنتظر طويلا مثل طائر الكركى طوال باقى اليوم ، ثم الليل ، ثم صباح اليوم التالى ، والذى يليه : ولا أعرف عدد الأيام الأخرى أيضا . وفى النهاية ، ماتت البومة فى مكانها ، جوعا وعطشا ، ضحية جنونها الخاص .

وما حدث هو أن « واكتيو » تلقى التعذيب الذى يستحقه تماما .
غير أن هذا ليس كل شيء ، فقد كان عليه ، كمحارب مهزوم ، أن
ينادر قبيلته ، وللأبد !

وعيشا حاول استعطف قبيلته وهو يبكى ، ويشكو ويرجو .
فقواتين الهندو لافكاك منها . وكان المنفى .

تغطي الجدول الضيق من الناحية المنخفضة ، وألقى بنظرة أخيرة
على أشجار الصنوبر التى اعتادها ، وودع الوادى العزيز - الذى
قضى فيه كل حياته - الوداع الأخير .

كان يبكى - خلال سيره - بحرقه ، فحجبت دموعه الرؤية
عنه . ولهذا السبب ، لم يلاحظ أنه كان يتجه - مباشرة - إلى بلد
الثلوج .

« بلوف » ، وها هو يسقط فى ركاب هائل من الثلوج . فخرج منه
بصعوبة ، ثم أخذ يفرك عينيه . وأخيرا ، نظر حوله وهو يتساءل أين
يكون .

كان كل شيء أبيض . لا شيء سوى الأبيض ! ثلوج ناصعة
البياض فى كل مكان .

« من قليل من حسن الحظ ، سأجد موطئا لي » ، هكذا قال
الذئب لنفسه . واستأنف سيره من جديد . وتأثر فرأى ، بالجبلد والثلج
والهواء القارس ، فأصبح لونه الرمادى أبيض تماما . ورغم هذا ، لم
يلاحظ واكتيو أى شيء ، إذ لم يكن يبالي بأى شيء . كان يسير ،
ويسير دائما . وانتهى به الأمر إلى الوصول إلى بلد غريب ، يسوده
ظلام عميق ، ظلام للجي . وبأله من صحت ! وفى مكان ما ،
بعيدا عن هذا المكان ، كان يمكن سماع صراخ العاصفة . ولكن ،
لا وجود هنا لأى صوت ، سوى صوت الثلوج المتجمدة وهى تنكسر
تحت وطأة أقدامه .

كانت السماء الليلية تسقط فوق رأسه . وفى الأفق ، حيث يلتقى
بلد الثلوج بالسموات ، وكان يمكنه أن يرى حلبة ناصعة البياض ،
تصعد حتى قمة السماء الزرقاء .

وجد « واكتيو » نفسه وقد أخذ يبهام وروعة هذا الطريق ، فجرى
جرىا شديدا ، حتى إن قوائمه كانت لا تكاد تلمس الأرض لسا . ثم
قفز قفزة أخيرة ، وها هو فى الأجواء ، يمز فروته الملبية بالثلوج . لقد
أصبح خفيفا كالريشة ، فانتطلق عاليا ، وأخذ يملأ وهو يتوارى
بعيدا .

وكانت بعض الدواب مستيقظة فى تلك الليلة . ومن كان منهم
يرقب السماء وقتل ، رأى للمرة الأولى ، الذئب الرمادى ، وهو يتدفع
نحو الحلبة البيضاء الجميلة .

قال « واكتيو » الذئب الأسود الحكيم : إنه « واكتيو » لقد عثر
على جسر الأرواح الميتة ، وهو يواصل طريقه نحو أراضي الصيد
الأبدى » .

ولحق أن الذئب الرمادى كان قد ذهب إلى العالم الآخر . والشئ
الوحيد الذى خلفه وراءه كان هو الثلج الذى نفضه عن معطفه . وها
هو الثلج الأبيض لا يزال هناك فى السماء . يمكنك أن تنظر إلى
السماء ، وستراه !

وتطلق الوجوه الشاحبة على هذا المكان اسم « طريق الهجرة » .
لكن كل هندي يعلم أنه الطريق الذى سار فيه الذئب الرمادى
« واكتيو » .



الحلبة البيضاء فى السماء

لا يذكر أحد - بالضبط - ما الذى حدث عندما انتصر الذئب
الأسود « واكتيو » على الذئب الرمادى « واكتيو » .

وطبقا لأقوال الدنية السوداء ، كان « واكتيو » مشغولا ، فى أحد
الأيام ، بالاستمتاع بما يجتويه عش التحل ، عندما ظهر « واكتيو » .
ودون أن يتم بقواعد اللياقة ، غمس القادم الجبلد بقائمه - هو
الأخر - فى الطبق . فكانت مناسبة لمعركة كبرى تطار فيها الشعر
الأسود والشعر الرمادى فى كافة الأنحاء . وبطيعة الحال ، كان
« واكتيو » حقا ، إذ لا تملك أية دابة حق لمس غنيمة دابة أخرى .



الطوفان

في أحد أيام الشتاء ، في ذلك الزمن البعيد ، حين كان العالم لا يزال شاباً قتيلاً لا خبرة له ، بدأ الثلج في السقوط . كان الثلج يتساقط بشدة كبيرة جداً . كان يتساقط بللاً إنقطاع ، نلقة وراه الأخرى ، من السماء . كان البلد قد تغيرت معمله ، حتى لم يعد من الممكن التعرف عليه بعد ذلك ، فقد غدا الثلج الدروب المألوفة ، وملا الوديان ، وغطى البحيرات ، التي اختفت تحت معطفه الأبيض .

وكانت الحيوانات قد لجأت إلى خيمة مصنوعة من جلد الدواب ، وتخلقت حول نار جملة . كانوا يناقشون مشكلة خطيرة : كيف يستعيدون الجلو الصحو ، الذي كان قد اخفى دون أن يعرف أحد منهم أين . كانوا يبدلون قصارى جهدهم في التفكير ، دون جدوى ، ودون أن يثروا على فكرة ما ذات قيمة . وأخيراً ، اقترح السنجاب عليهم الاقتراح التالي : « لقد جاء الليل وتبيت النار ولم تعد تضيء ، فلنخلد للنوم ، فإليها يأتي بالنصيحة . وصباح غد ، ستكون أفكارنا أكثر وضوحاً » . فقبلت الحيوانات لتخلد للنوم ، عدا السنجاب ، الذي تمدد بالقرب من النار ، ووضع ذقنه بين قائمته الأماميتين . كانت بقلها أمواج النار الحارة يمددها وهي تأمل ، فيما الهواء الرقيق يداهبه وهو يرب هبر الباب المفتوح ، فتراعى له حلم غريب :

رأى دبا يتنقل بين أرجاء العالم . دب يشبه الدب الذي يعيش في الناحية الأخرى من البحيرة ، كأنه أخوه . وكان يكلم - في جراب كبير - كل ما يجده في طريقه : كان يخفي في جرابه عش الغراب ، وعسل النحل ، وأجنح الصحو . وكان مجرد أخذ الجراب من الدب يكفي لفتحته وتحرير الجلو الصحو .

فترك السنجاب عينيه ليستيقظ . وبسرعة ، نادى زملاءه ، حتى لا ينسى حلمه ، وهو يقول هم : « فلينفض الجميع . فانا أعرف من أخذ منا الجلو الصحو » .

فامتدح الجميع على صوت السنجاب ، بما فيهم « الفريز » المعروف بقدرته على النوم في كافة الظروف . وكما الجميع ، قام وأرشف السمع إلى كل ما كان السنجاب المتفعل يقوله : « لقد رأيت الدب في الحلم وهو يخفي الجلو الصحو في جراب . فلنجر بسرعة لنمسك به » . فاقترح الثعلب « لنأخذ قارباً نعبه به البحيرة » . وفي روية واحدة ، اندفعت الحيوانات خارج كوخ « الويوهام » ، والقوا بقاربهم في أمواج البحيرة ، وسدقوا بقوة نحو الضفة الأخرى . واستغرقوا وقتاً طويلاً عما يستغرقه وقت سرودنا للحكاية .

كان حرين الدب يبلو مهجوراً . فترددوا قبل الدخول . لكن كل شيء كان يبدو سائماً وهادئاً بالداخل .

كان السنجاب أول من قرر القاء نظرة على الداخل . وعمل الفور ، أطلق صيحته فرح : كان الجراب موجوداً هناك ، في ركن بعيد مثلاً كان في الحلم الذي تراه له . فنادى على الآخرين وقال لهم : تعالوا بسرعة وساعدوني !

كان الجواب ثقيلاً جداً . وحدها الرنة الكندية هي التي استطاعت رفعه ، فحملته إلى القارب ، يصحبها الآخرون .

فقال الثعلب : « عندما يعود الدب ، سيقيم ما جرى ، وسيجري وراءنا . من منا يملك أسناناً قوية ؟ »

- « أنا » ، صاح صوت نحيل .

- « أنت ، بافارة ؟ »

- « نعم . أنا التي تملك أكثر الأسنان حدة » ، كررت الفأرة بفخر .

- « حسناً إذن ، لنهضي واقترضى مجداف الدب ، وديري أمورك بحيث لا يمكن رؤية المكان الذي قرعته » .

فلذهبت الفأرة لتقرض المجداف فدورا ، ولتلقبه في جانبه العريض .

« بسرعة » ، قالت لها الدواب الأخرى مستعجلة ، إذ كان بالإمكان سماع نغمة الدب العائد إلى البيت .

لم يكن لدى الفأرة الوقت الكافي لإنهاء عملها ، فقد بدأت خطوات الدب الثقيلة في الاقتراب . فهرت ، وفزقت في القارب ، حيث كان أصدقلها ينتظرونها في شوق . كانوا قد طافوا بالضفة لتروهم ، وعندما وصلت إلى مسامعهم زجرات غامضة . كان الدب قد اكتشف السرعة .

فصاح الدب : « انتظروا حتى أبيض عليكم ، وسترون ! » .

واختطف مجدافه بأحد فخله ، وألقى بقاربه بالفضض الآخر ، وأخذ يهلف عاليًا ، فعاليًا . ومع كل ضربة من مجدافه ، كان يقطع شوطاً كبيراً . وكانت تكتفيه ضربة أخرى من مجدافه ليلحق بهم .

ولحسن حظ أصدقائنا ، إنكسر المجداف المقروص في هذه اللحظة ، ففقد الدب توازنه وسقط في الماء ، وغرق ، بينما ظل قارب قاربه معلقاً في الهواء .

شعر أصدقلنا الصغار بالارتياح . وعندما وصلوا إلى ضفتهم ، جرّت الرنة الكندية الجراب على الساحل الرمل ، وصلت وربطه على الفور .

فقفز في الجلو الصحو بلا تردد في الهواء الطلق ، وأخذ يجرى في أنحاء المنطقة . فذاب الجلايد بسرعة . ولكن ، ما هو الله ما يتكاثر ، ويزداد بكثرة في كل مكان . فالتفت الجدول بالأنهار ، وشكلت نهراً

كبيراً غمر الوادي كله . وفاضت البحيرة أيضاً ، وحملت المياه كل ما كان قائماً في طريقها فتجمعت الحيوانات على قمة أعلى جبل ، حيث أصبح للملج الوحيد المتبقى لهم .

إنه الطوفان ! فقد كانت قمة هذا الجبل هي الشيء الوحيد الظاهر على سطح هذا الكم الهائل من المياه . فشرعت الحيوانات تشاور فيما بينها . كانوا يبحثون عن كيفية إنقاذ أنفسهم . كانوا في بادئ الأمر — يأملون أن تنسحب المياه وريداً وريداً . لكن شيئاً من ذلك لم يحدث .

فتقدمت القضاة بالاقترح التالي : « سأغوص وأنا لكم بالطين ، وإلا فسنموت كلها هنا » .

وبعد أن أخلعت نفسها عميقاً ، اختفت تحت الماء . مكثت طويلاً تحت الماء ، قبل أن تعاود الظهور على السطح . وكان اصداقاً نا قد بدأوا يشعرون بالقلق . وعندما انبثقت من الماء أخيراً ، وهي تمحجم وتلفظ الماء ، قالت لهم :

« إنني آسفة ، فلم أستطع الوصول إلى الأرض . فليحاول حيوان آخر » .

فتطوع والزنجور . للقيام بهذه المهمة . ومكث مدة أطول من المدة التي مكثتها القضاة إلا أنه لم ينجح هو أيضاً في المهمة .

عندئذ ، جاء دور البطة . ففاصت في الماء ونزلت مثل حجر . كانت رحلتها نحو الأعماق تبدو وكأنها بلا نهاية . وبدأت تراودها فكرة العودة ، خالية الوفاض ، عندما شعرت فجأة بالأرض .

فوضعت في راحتي يدها أقصى ما تستطيع من الطين ، وصعدت بسرعة إلى السطح ، إذا كانت على وشك الموت غرقاً .

واضح يقال إنها لم تحفظ إلا بكمية صغيرة جداً من الطين بين راحتيها . ولكنها على الأقل ، كانت قد وجدت المكان الملائم ، وكان بإمكانها أن ترشد الآخرين .

وهكذا ، استطاعت الدواب المائية ، عندما وجدت جهودها ، أن تأتي بكل الأرض المنهدية من أحماق المياه . ثم علقت ، كل واحدة منها ، إلى منزلها ، سعيلاً بانتصارها على الطوفان .



كيف أصبح الطوفان أحسن

في قرية هندية تقع على حافة « النهر الكبير » ، كان شاب يتيم وفقير يعيش هناك . كان كونه الطين أصغر الأكواخ كلها . ولأنه كان لا يزال صغيراً وضعيفاً على حمل السلاح ، كان عليه أن يتسول قوت يومه . وللأسف ، فكثيراً ما كانوا يطردونه . وكان الناس يقولون له : « لماذا يجب علينا أن نطعمك ؟ فأنت لا تفيدنا في شيء » ، ثم يضيفون ساخرين : « حتى الطفل الرضيع يمكنه أن يزمك في حمل الأشياء ! » .

لم يكن لدى المزدود — حين ذلك الوقت — أحسنه . لا شك أن « تيراوا » — « الروح الأعظم » قد نسي أن يمنحهم ذلك الحيوان العظيم النفع ، إذ كانوا يستحلونهم — في تغلاتهم — الكلاب ، أو ظهورهم هم ..

ورغم هذا ، فلم يكن زعيم القبيلة يرفض أن يمنح البيت شيئاً ليأكله . بل ، وفي أحد الأيام ، أهداه زوجاً من الأحذية « المراكسان » . وكان يدعو سكان القبيلة لمساعدة الصغير ، ويقول لهم : « إن تيراوا » يعلم لماذا أتى هذا الصبي الصغير إلى العالم . وربما أصبح ذات يوم بطلاً كبيراً وصانعاً مجد القرية . ورغم ذلك ، فقليلون هم الذين كانوا يصدقون قول الزعيم ، إذ أن الناس كانوا يتسامحون عن نوع الأبطال الذي يمكن لهذا الولد النحيل أن يكونه .

وفي الربيع ، وعندما تسمع دقات كمرب الثيران الأمريكية « اليسون » عن بعد ، ويبدأ أول عرف أسود يرتسم جانبياً في الأفق ، كان الهنود ينادون القرية في خشود كبيرة . كانوا يطاردون القطعان التي تعطيهم اللحم والفراء طوال الشتاء . وكانت تلك هي الأيام التي يغشاها الصبي البيتيم . فلو فقدت كان الجميع يتركونه وحيداً . وكان من الصعب عليه أن يحصل على الطعام وحده . وقد سبق وأن حدث أكثر من مرة ، أن وجده — عند عودتهم — شبه ميت من الجوع .

وذات صباح جميل من « شهر الروود » لاحظ الحراس العرف الأسود المألوف من بعيد وانطلقت الصيحات في كل مكان : « اليسون » ، اليسون » . وقيل أن تتمكن أشعة الشمس الأولى من تجليد شايورة الصباح ، كانت القرية قد أصبحت شبه خالية .

كم هو مسكين هذا الصبي ! فقد جلس وحيداً على عتبة الكوخ . وظلت نظراته تغلفها سحب الغبار التي كونها رحيل آخر الصيادين

وكلاهم ، وإلى كانت تمهبط ببطء . كان لا يزال من الممكن تمييز الصراخ ونباح الكلاب ، لكن الظلال كانت قد انخفضت في المراعى .

كان قد تركوه وحيدا تماما ! فانفجرت الدموع المرة من عينيه ، وسقطت حتى تمليه . كم كان يود أن يتبع الآخرين . ولكن ، لا أحد يريده .

وسرعان ما غرق التراب في دموعه . وفجأة ، بدا له أنه يسمع صوتا رقيقا وهامسا يأمره : « هيا ، آفتى وكفى بكاء ! الحب ! وأولئك ما الذى تقدر عليه أصابعك المتجيلة ! »

من الذى تكلم ؟ وماذا كان عليه أن يلعب ؟ ظلت نظرتة عنية على كوم التراب الذى حولته دموعه إلى طين بين رجليه . كان يبدو وكأنه جاهز للتشكيل .

فقال لنفسه ، وهو يأخذ الطين ويحاول أن يشكل بين أصابعه قطعة الأرض الطرية : « سأصنع لنفسى كلبا . وهكذا ، لن أشعر بالوحدة بعد الآن » ولكن ، ما الذى يحدث ؟ فبدلا من أن يصنع قوائم الكلب القصيرة ، صنع أربع قوائم طويلة تنتهى بحوافر . حتى الراس ، كانت أكبر من أن تكون رأس كلب ، وكان لها أذنان مدببتان ومتصبتان ، أشبه بعرف و البيسون ، للفت حول رقبته وفى الخلف ، كان الذيل لا يشبه ذيل الكلب أبدا . ما الذى صنعه ؟ إنه لم ير أبدا حيوانا كهذا !

يا له من كلب غريب ! ساعيد المحاولة من جديد . ولكن ، هذه المرة ، ساكون حريصا ! وبعيدا ، حاول الانتباه ، كان يبدو وكأن شيئا ما يقود أصابعه . فصنع - مرة ثانية - ورعها عنه ، حيوانا يشبه الحيوان الأول .

فأخذ يتأمل - حائرا - التمثالين الصغيرين . كان قد وضعهما أمامه على الأرض ، ولجأة ، شعر الصبي بالملل الشديد . فتمتد - كما هو - على الأرض ، وتنام سريعا ، فرأى حلما : لقد غادر « تيراوا » منزله البعيد ، ليأتى إليه - بنفسه - ويقول له :

« وأنا الذى امرتك باللعب . وتحريض منى ، شكلت أصابعك الأحصنة التى يمكنك - ابتداء من الآن - أن تستخدمها فى جز الأحمال ، أو فى حلك . ولألمها لا يزالان صغيرين ، عليك أن تجعلهما إلى المراعى ليأكلوا ويشربا . طوال أربعة أيام وأربع ليال - على طول « النهر الأكبر » . عندئذ ، سيكران ، ويعودان عليك بمنافع كثيرة !

ثم صمت « تيراوا » وتبدد فى الفضاء ، مثل ارتعاشه على سطح الماء .

فاستيقظ الصبي ، وأخذ التمثالين الصغيرين ، وجرى بهما إلى « النهر الأكبر » . كان يعرف أين توجد الأعشاب الغضة الوفيرة . ثم وضع تمثاليه الصغيرين بجلد شديد حتى لا يفسدهما وما أن لسا الأرض ، حتى أخذتا فى الصهيل . ولم يكن الفتي اليتيم يصدق عينيه . ومعهزة ، كبر الحصانان فى سرعة كبيرة .

فتركهما يريان العشب ويشربان ماء « النهر الأكبر » كما يشاءان . وفى المساء ، عاد بهما إلى القرية . لقد كبرا بسرعة كبيرة - وفى قوت قصير - فأصبحا يدخلان كوخه بمنفعة كبيرة . واضطروا لليلة ثالثة أن يزا ويها فى خيمة الزعيم ، فهى أكثر ارتفاعا واتساعا من خيمته .



كان الصبي يشعر بفرحة غامرة ، وهو يرى حصانيه يصيحان أكبر وأقوى ! وفى صباح اليوم الثالث تحول خلال القرية ، والرغبة ترواده فى أن يلحق بجيرانه وأصدقائه ليصيد معهم الثيران الأمريكية . ولم يستطع مقاومة رغبته ، فنسى نصيحة « تيراوا » القوي ، واندلف فى أنجهاهم . فبعد « النهر الأكبر » ، وقاد حصانيه الصغيرين متتبعا آثار قطع الثيران الأمريكية .

لم تكن له خبرة بالأحصنة . ولم يكن قد سبق له رؤية حصان من قبل . لذا اعتقد أنها - على أية حال - لن يكبرا فى اليوم الرابع أكثر من ذلك . لكن « تيراوا » الكبير كان يراقبه . وفى البداية شعر بقليل من الحيرة ، إذ أن رغبته الأولى كانت أن يمنح المفرد حصانا كبيرا فى حجم حصان ذوى « الوجه الشاحبة » . ثم قال لنفسه أن حصانا صغيرا - رغم كل شيء - أكثر رشاقة . لذا سؤدى خدمات أفضل فى مجال الصيد . ولهذا يسمون الحصان الهندي « بون » ، أى « الحصان الصغير » .

وبعد فترة من السير ، رأى الفارس الشاب دخان معسكر الصيادين يرتفع عاليا من بعيد . وبدا له الطريق قصيرا وهو يمشى الحصان .

وعندما رآه الزعيم والآخرين أصابتهم الدهشة الكبيرة ، ولم يتمكنوا من رفع صوتهم عن الحصانين الصغيرين . أما فيما يتعلق ببطلنا ، فإنه لم يعد - منذ ذلك الوقت - طفلا فقيرا وضعيفا ومهجورا - بل أصبح ليصبح شابا يافعا وشجاعا . وهو الذى سيصبح - ولا شك - زعيم القبيلة خلال بضعة أعوام .

والحق يقال ، هذا ما حدث . فهو لم يستغرق وقتا طويلا ليهزم الآخرين فى العدو ، والتصويب بالسهم والصيد . وأصبح من المهارة حتى أن القبيلة أجمعت - عندما ذهب زعيمها ليلحق بأسلافه - على اختياره ، هو اليتيم الفقير لينا مضى ، ليخندهم كإب لم جميعا ، فقلدهم بحكمته الواسعة ، خلال امتداد السنين الطويلة .



إن هذا الفنان العبقري العظيم ، لم يذق في حياته طمعا للراحة إلاهموه بالإنسلاوة ، وبالشراسة ، وبكراهته للناس . ولكن كل من قرأ وصيته ، التي كتبها قبل وفاته ، أدرك قيمة هذا الإنسان وحبه للخير والسعادة والرفاهية للإنسانية .. وإن تلك الإلهامات كانت بطلانا وزورا .

لقد فُقدن شتاء عام ١٨٠١ إستمع إلى نصيحة أطباء وقرر أن يقضى صيف عام ١٨٠٢ في قرية (هايلشتاد) الهادئة . والظاهر أن الدكتور (شميت) المماجع ، قد أسرف في وعده وأثمه أن سمعه سوف يتحسن إذا ما انتقل إلى هذه القرية .. وأنه سوف يسترد سمعه ويشفى تماما . وبهذا الأسل الضعيف تعلم هذا الفنان العبقري العظيم .

وحق هذا الوقت لم يكن ضعف سمعه يؤثر في نفسيته بشكل حاد . لم يعمل في نفسه سوى التحدي والإصرار على تأكيد قوة عزيمته حتى لا يقبل على أمره . كان يحتاج إلى أن يجمع كل قوته ، حتى يستطيع أن يواجه العيش والعمل والإنتاج بالرغم من حكم القدر القاسي .. أو كما حير الفنان نفسه بقوله : « إنني سوف أسك القدر بتلاييه » .

الأسباب الحقيقية التي تخفى وراء هذا المظهر الخاطيء .

لقد حدثني انه تلقى وعطى إلى المشاعر الرقيقة .. والثقة الحسنة .. للدرجة التي كنت متحمسا لإنجاز أعظم الأعمال .

ولكن تصبورا الآن .. التي لحدة ست سنوات كنت قريبة حالة مرضية ميؤس منها . زادها عسكرة هؤلاء الأطباء المهدوسى الشعور . لقد دعوه عاما بعد عام .. على أمل الشفاء .. ولكن بدون جدوى .

واضطرت في البداية إلى أن أواجه الحقيقة المرة .. وهي أنني لن استرد كل حاسنى السمعية .. وربما لن أستطيع السمع على الإطلاق .

وبالرغم من أن قد ولدت بميل طبيعي إلى الاختلاط والمجتمعات ، فقد اضطرت مبكرا إلى أن أعزل نفسي بين جدران الوحدة . ولقد كان من الغاية .

وهكذا ترون أنني صلمت بقسوة .. هذه الصلابة المزدوجة التي أصابني في سمي .. كانت صدمة أصابني في صميم عسى . كما حرمت على الاختلاط بالناس . لقد كان من الصعب على نفسي أن أسأل الناس أن يصرخوا حين يتكلمون أو يوجهون الحديث إلى .. لاني أصم . وكيف يمكنني أن اعترف بهذا النقص في الحاسة الوحيدة التي كانت .. ويجب أن تكون أكثر حواسي اكتمالا !!

واكتشف خلال إقامته في المصيف أن حيرته أقوى من القدر .. فهي قوة خارقة لا يمكن السيطرة عليها أو خفها .. فهي التي تملكه وتسيطر عليه وتستخدمه هو نفسه كوسيلة لتحقيق أهدافها .

كانت فترة هذا الصيف نقطة تحول في حياته . وفي هذه الفترة كتب وصيته المشهورة . والنصبة موجهة إلى أخويه . بث فيها آلامه بل وآماله أيضا . عندما تقرأها تترك الأبعاد الحقيقية لشخصية هذا الفنان ، وكيف عاش ومات مظلوما ومتها بالباطل .

تقول الوصية : « أياها الرجال الذين تظنون أنني غبيد ومفروق وحقوق . إنكم بهذا تظلموني ظلمًا كبيرًا .. لأنكم لا تعرفون

أرجو ألا أكون
نسيا منسيا



وإني أربح في أن يجمع أحدكم بالألات الموسيقية التي أصطنع إياها الأسير . ولكن لا تخيل بأنها نقطة للخلاف بينكما . فإذا استطعنا أن نجد ما عرضنا مناسبا . . امرضاهما للبح . فكم يسعدني أن أكون لكما حورا وأنا في قفري . . كما كنت وأنا على قيد الحياة .

إني استعجل الموت بفرح . فإذا جاء قبل أن أتم رسالي الفنية فسوف اعتبره بكمرا ، بالرغم من أنه سوف يخلصني من هذا . سوف أفنى أنا بشاعر ، وأن يهني حق استمرض كل طاقى وامكانيات الفنية .

هل كل حال . . سوف ألقاه أخصيا . وكيف لا . . وهو وحده يجرى وينتقل من هذا المذاب الذي لا نهاية له .

فأعياك أيها الموت . عندما تأتي سوف ألتفك بشجاعة . . الدواع . . وأرجو أن لا أكون بعد وفان نسيا منسيا . إني لا أستحق هذا منك ، لأنني ظلت كقوت في حياتي في كل شيء يملكك سمداه . . ولتسملك السعادة .

ل . ف . بينهون - هاينلشتاد
٦ أكتوبر ١٨٠٢

وقد تحققت أمنية بينهون . أمهله الموت ٢٥ عاما ليحقق كل ما أراد أن يتجه للإتسانية ، التي أعطاهها كل ما عنده من الفن الموسيقي ، رغم صممه التام ، وعذابه المستمر ، وآلامه القلبية .

وفي السادس والعشرين من شهر مارس عام ١٨٢٧ ، أي بعد كتابة الوصية بربع قرن تقريبا ، يموت بينهون في طلب صديقه الدكتور (فيجلر) وتلميذه (شندلر) . . جلوسا معه حول فراش الموت ومعهما زوجة أخيه (يوهان) التي قدمت إلى قفينا هي الأخرى لتسهر عليه . . التفت إليهم بينهون وقال : « صافقوا يا أصدقائي . . لقد انتهت الكوميديا » .

وفي ذكره . . ذكرى مرور ١٥٩ عاما على وفاة بينهون الفنان العبقري العظيم . . لا نجد سوى نشر وصيته ، مشاركة منا في هذه المناسبة .

وفي نفس الوقت أعلن أنك الموريتان لثرون بالتواضعه ، لو صبح أن أسميها ثروه . لتلتاسماها بالمدل والنقسطاس .

وليكلم وصيقي الأخيرة . . فليتحمل أحدكم الآخر . . وليعطف أحدكم على الآخر . . وليساعد أحدكم الآخر . . وما قد فعلتمناه نحوى من إساءة في الماضي فقد غفرنا لكما منذ وقت طويل .

وإليك يا أخي كارل . . أتوجه بشكري الخاص على العناية التي أوليتني إياها مؤخرًا . إني أمتني من أنه أن تكون حياتكم أسهل مما كانت حياتي . وأن تكون خالية من الهم الذي كان يظلل حياتي .

علموا أولادكميا القضيصة . فهي وحدها تستطيع أن تب السعادة . . وليست الثروة أو أي شيء آخر . صدقنا فلان أنكم من عسيرة . خالفقضيصة كساتت سسندى في حتى ويوسى ، وأخيرين بالحياة لها ولفى . . وقد كنت على وشك أن أنتهى من حياتي بالانتحار .

الدواج . . وليعب أحدكميا الآخر . أرجو أن تلبغا شكري بجميع أصدقائي . . خاصة الأمير (ليشونفسكى) والأساتذ الدكتور (شمت) .



لا . لقد كان ذلك كله فوق طاقة البشر . . وفوق طاقتي . فمصدرة إذا كنت أنطوى على نفسي ، بينا أود من صميم قلبي أن أحاشركم .

أن الذي يظل على أكثر . . أنه بالإضافة إلى هذه الوحدة الإجبارية ، فلما غالبا ما تفسر على غير حقيقتها .

إني عندما أفكر في كل هذا يتملكني شعور بالخوف من أن يفرض على أسرى ، أو حتى أن يلاحظ أحدكم حالي .

كم يكون مؤلما لو وقف أحد بجاني وسمع حرف الثاني على بعد . . بينا أنا لا أسمع شيئا . أو أن يشير إلى غناه الرأسي بينا لا أدري عنه شيئا . إن مثل هذه الحوادث قد اقتربت بي إلى حالة الهزيمة لدرجة أنني فكرت في أن أضع نهاية لحياي . ولم يسكني من تنفيذ هذا العمل الجنون سوى حبي لفن الذي أصعل له . فقد كان من المستحيل أن أترك العمل حتى أكون قد أنتجت كل ما أعتقد أنه يجب أن أعمله وأن أنتجه . وهكذا تملت هذه الحياة المؤلمة . . التي تعيش في جسد قد يتحول ما بين طرفة عين وانتباهتها من الأحسن إلى الأسوأ .

الصبر . . لقد قيل لي أنه غير قابل للحذف في حياتي القادمة . ولقد عقدت العزم على ذلك . وأدعوا الله أن يظل هذا القرار راسخا في ذهني حتى تشاء قدرته الإلهية أن تقطع هذا المحيط الواسع الذي يربطني بالحياة . وبمعدنا . . يعلم . . فقد انتقل إلى حال أحسن . . وقد لا يكون الحال أفضل . ومع ذلك فإني ستمد لواجهته على كل حال . وفي أي الأحوال . . ومن أجل كل الأحوال . . لقد أجبرت على أن أكون فيلسوفا ، وما زلت بعد في العام الثامن والعشرين من عمري . يا إلهي . . إن هذا ليس سهلا على الفنان منه على أي إنسان آخر .

أيها الإله السرمدي . . إنك وحدك تستطيع أن تنفذ إلى أحوال نفسي وروحي . إنك وحدك الذي تعرف أيها غششتنا بحب الإنسانية . . والغيرة في عمل الخير .

أيها الناس . . عندما تقرأون هذه السطور في يوم من الأيام . . فلتذكروا أنكم قد أسأتم إلى إساءة كثيرة . وليتمز الذين جانيهم الحظ ، وثاوتهم الأقدار حين يعرضون أن أعياهم في الإنسانية قد فعل كل ما في مقدوره حتى يصح من بين أهل الفن الناجحين . بالرغم من كل المضرات والعقبات التي وضعتها الطبيعة في طريقه .

وانت يا أخوتي . . أرجو بمجرد وفان أن تسالوا باسمي الدكتور (شمت) - إذا كان ما زال حيا - أن يصف مرضي ويولدني في وثيقة تحفظ ضمن وثائق تاريخ حياتي ، حتى يستطيع العالم ، ولو بعد وفان ، أن يعرفني على حقيقتي . ولا يحكم على ظلي وعدواتي ، كما فعل اللين عاصروا حياتي .



سبيل ونسبة

في القاعة العليا لاتليه القاهرة أقيم معرض الفنان نيل وهبه ، تتعرف عليه من خلال كتالوج المعرض : مواليد محافظة الشرقية « فالوس » عام ١٩٣٧ ، تخرج من كلية التربية الفنية عام ١٩٦٧ ، عمل مدرسا للفنية الفنية حتى عام ١٩٦٧ ، عمل بالمهنة الجاهريية مديراً لبعض قصورها ، ثم بيلوا لإدارة الفنون التشكيلية حتى عام ١٩٧٤ ، عمل محاضراً للتربية الفنية بجامعة الزاير منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٨٤ .

ونيل وهبه أحد مؤسسي جماعة الفنانين الخمسة التي استمرت من عام ١٩٦٢ إلى عام ١٩٦٨ ، وكانت تضم الفنانين (رضا زاهر - عبد الحميد الدواخل - هل نيل وهبه - فرطى عبد الحفيظ - نيل الحسيني) وقد أقامت الجماعة خمس معارض أعلنت فيها التزامها الفني ومرايها الثقافية .

أما الفنان نيل وهبه فقد أقام منفردة خمسة معارض خاصة في القاهرة ، معرض مشترك مع الفنانين عمر التجدي وهبه الحميد الدواخل بقاعة جمعية الفنون بالرياض .

يفاجئنا المعرض أول ما يفاجئنا بحجم اللوحات الضخم ، ويبحث الفنان عن خامات جديدة تضاف إلى الخامات المستخدمة أصلاً ، حتى يثقل للمشاهد أن لا يوجد من الخامات لا يمكن الفنان من إبراز وجهة نظره ، وقد وقف الفنان في تقديم حواره التشكيلية الجدية ، وليس من غير المصدقة أن يقدم الفنان لوحة لسليمان عاطر ، للفنان لا يعيش في عالم الواقع ولا يعيش واقعاً منفصلاً ، لذا يلتزم الفنان بالواقع خرقاً الحصار والعزلة ، يعيش

أحداث مجتمعه معتمداً على انتفاص اللحظة الانتمالية الجياشة ، الحية ، والشعوية بمشاعر الصدق والسيوئية ، انتصها لقدمها دونها تميم ، متمداً عن الخراف الباردة ، لذا فقد جاءت الأعمال كلطمة لوجوهه وتحريك القلوب ، وصل الرضم من كون الأعمال رد لعل إلا أنها تعد بمثابة مشاركة إيجابية لتأكيد تلاحم الفنان مع ما يجري من أحداث اجتماعية وسياسية في المجتمع ، ليؤكد كونه جزء يتأثر ويؤثر ، وأعباء دوره الفني دون تقصص أو تحافل ، بل بلأ إلى الجراة - تلك العملة النادرة - وقدم لوحات حيوية صريحة الألوان ، معتمداً هل عصرية المفاجأة والمباغة .

تصارع الخطوط على سطح اللوحة في حضوان ، لا يتم الفنان على الإطلاق بإيها الماشد بالبعد الثالث (العمق) وإنما يكتفي بصراحة الخطوط والألوان وصرامتها مضيق حركة عالية تحتاج السكون وتبسم برودة سطح اللوحة .



معرض إيفيلين

في القاعة السفلى لاتليه القاهرة أقيم معرض الفنانة إيفيلين عشم الله ، نتعرف عليها من خلال كتالوج المعرض : مواليد محافظة كفر الشيخ (مدوق) ، تخرجت في كلية الفنون الجميلة جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٧ (قسم التصوير) اخصائية بإدارة الفنون التشكيلية

بلقافة الجماهيرية . . وفي كلمة موحية بكتالوج المعرض تحاور فيها الفنانة جمهورها ، وتحاول تقديم مفاتيح لأعمالها والتعريف بالذائع لممارسة الفن : تقول : إلى الحياة . . التي لم ألك رمزاً من رموزها المشابهة المتناسكة . . الألم . . الفراق . . الوحدة . . الحلو . . المرض . . الموت . . أنتح من قلبي مثلاً دقيقاً ، مستحيلاً للبهجة . .

هل أنتج في وقتي عكس رباح مترية ؟ عالية تحتاج العقل والبدن !! أقب . . أمدي . . أرمس . . أرى رموزاً للألم والوحشة والأمل . . رموزاً لوطي . .

رموزاً للعقد المستر تحت مسميات عديدة . . أرمس لأصل إلى المستحيل أستحيل مع صبور كانت حاتياً حزيناً . . طائر لا يستطيع الطيران . . وطائر يحاول التباه . . طائر حاتياً حاتياً . . أملاً مفقوداً يظهر لم يخفى . .

صبارة . . مرة . . حضرة . . تبتت وسط التناقضات . . كالنات يشرباً في حوار صامت . . ملوؤه الترقب . . أحس بقلب جرة متقلبة . . أرمس تتحرك الدنيا . . بلا انتظام

والفنانة من خلال معرضها تقدم عالماً شديداً الخصوصية حتى وإن تقارب في وجه الشبه مع عالم الفنان الراحل سعيد العدوي ، إلا أن لكل من الفنانة إيفيلين والفنان سعيد العدوي أوجه اختلاف شديدة ، من أوجه الخلاف على سبيل المثال لا احصر أن الفنان سعيد العدوي كان يلجأ إلى بقرة عناصر الملوحة في منطقة تمثل خطأ ألياً ، في حين تميز الفنانة إيفيلين عشم الله عناصر اللوحة في منطقة تمثل خطأ راسياً ، . . أغلب العناصر عند الفنان العدوي متلاصقة ومتلازمة وشديدة الارتباط بعضها ببعض ، في حين تتجاوز العناصر عند الفنانة إيفيلين دون تلاحم وتلاصق .

العناصر لدى الفنان العدوي تخضع للأجرام السبوعية فلا تتحدى قانون الجاذبية فهي لصيقة بالأرض ، أما العناصر عند الفنانة إيفيلين فتتحدى قانون الجاذبية .

واللوحات بشكل عام أبيض وأسود حتى اللوحات الملونة ما هي إلا لوحات أبيض أسود تستخدم فيها اللون بعد استكمالها فصار اللون عاملاً توريا لا يدخل ضمن التكوين الرئيسي للعمل .

فنون تشكيلية

الأعمال التي يضمها هذا المعرض لا تقتل بالرغم من تنوعها إلا لحظة سريعة عن إنتاج مارجو فيون الحبيب والمتواصل طيلة أكثر من خمسة وخمسين سنة .

في الثلاثينات كانت مارجو فيون تجعل من دقة الخط وحدته المتصر المتميز لعملها ولفتها ، إلا أنها قد ابتعدت عن هذا الأسلوب التحليل الشقيق بعد عودتها من بوليس حيث قضت ستين . عند ذلك الحين أطلقت خطها الفنان يتمدد ويتموج ليتمكن الفنانة من أن تبرز عن جوهر الحركة والأشكال وقد استلهمت مارجو فيون من الطبيعة أحياناً أو من أعمالها غيائها أحياناً أخرى مئات من الرسومات ، الأمر الذي مكناها من اكتساب سرعة عاطفة في التنفيذ وفعالية عجيبة في الأداء وأضفى على أسلوبها شيئاً من السخرية . ولتبرز كل ما في الرسم من قوة تستخدم الفنانة الألوان والزيت بتنوعها وتعارض قيمتها .

واستوحيت مارجو فيون الكثير من الموضوعات التي تناولتها من البيئة المصرية : الصحراء ، الريف ، أيام حلة مالك ، القليل ، الحصاد ... وأحياناً بجانب حرية الكارو . وهذا عنوان مجموعة من الرسومات نشرت على شكل البورتوفوليو ، كما حضرت هن الموضوعات نفسها العديد من أعمال الحفر على شكل المونوتيب أو الليثو جرافير .

ومنذ عام ١٩٥٥ شرعت مارجو فيون بتجربة التجريد منطلقاً من النظرة التشكيلية . فجمعت في مجموعتها « تسال » أعمال تنتمي إلى مراحلها التصويرية وأخرى تثيق من هذا الاتجاه التجريدي وكأنها قد « نبتت نورا » من أصناف لا وهي الفنانة « كما كتبت ليرا باجوش في كتاب خصصته مارجو فيون وقدمت فيه ما يقرب من ستين رسماً للفنانة »

وقد تصابقت معارض مارجو فيون منذ عام ١٩٥٨ في مصر وفي أوروبا . في مصر عرض لها أتليه الشاهرة أصلاً ، وكذلك المركزان الثقافيان الفرنسي والسويسري كما نظمت الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٦٠ معرضاً كبيراً ضم أكثر من مائتي لوحة ، وفي استقبلت في لندن وكذلك عدد من الفاعثات السويسرية أعمال الفنانة .

ولقد فتحت معارض فيون منذ زمن بعيد رسمها لكثير من الفنانين الشباب - ومنهم الفنانة أنجي افلاطون - الذين استفادوا من خبراتها الواسعة الفنية .



المصرية) ويدعونا ذلك الى توجيه النداء لكل الفنانين على الفاعثات وصلات المعرض ان اختاروا بما يحليه عليهم ضميرهم الفني - دون هواجس أو مصالح أو محسوبيات ، ولتخصص فاعثات المبتدئين والحواة ، هذا إن كنا نعتبر ان خلق مناخ جيد وترسيخ قيم جمالية فنية .

ولنعد الى موضوعنا الأصلي وهو معرض الفنانة مارجو فيون ، نقول كلمة التقديم : ان

مارجو فيون

في قاعة المسرحية (وهي واحدة من أهم قاعات العرض المصرية احتراضاً ، للفنانين عليها يندلقون الاختيار فيها يعرض ، لذا فكل المروض التي قدمت بالقاعة حتى الآن من أجود المروض في الصالات وقاعات المعرض

كيف تفكر الآلة وكيف يقتل الإنسان ؟

د. السيد نصر الدين السيد

... ثلثا ساعة ، حتى يطلع له من العمر إلى حشر عاما ، دفنته حيوته إلى ترك المدرسة الابتدائية ليتنفس في معترك الحياة . وثالثا ، هذا ، تراه صبيحة كل يوم خرقا بدراجته تلك الشبكة البالغة التعقيد من وسائل المواصلات العامة والحاصلة والتي يطلق عليها القاهر يون اسم ميدان العتبة . والأمر للبحر حقا هي تلك البراعة والرشاقة التي يبري بها فنانا الميدان وهو يحمل فوق رأسه طارل من المشي البديي السخن ، لزوم إلفاظ العديد من فاطي تلك المنطق . ولا يلقى فنانا باللا إلى تلك المواقف الصعبة التي يقابلها في رحلته الصبالية . وهي في الحقيقة مواقف متعددة ومتجددة ، لها فاعدي حرة ترام تنهاتي بجسدها المتزل وتضاربه الركابية ... ولا تحب حرة لوري مزهوة بقدرتها على السرعة وهي تحمل أعضائها من الأمن الغذائي ... ولا كيفية إخراج سائق حرة كاور من ملاته الحياتية ، إلا بعضا منها . فرى فنانا يلقى بتحية الصباح لجروسن أحد تلك القاعى المنشرة في الميدان بمجرد أن يلحم وجهه الذي تخفى تقاطيعه وراء أترية لتقطم الصحوة بنفثات صدور سيارات تسلمه جمعة في أزمة الطاقة المالية . وراء مستمتعا بالدخول في قافية حامية الطرس مع أحد الزوات البشرية لانونيس ينظر عسجرا ظهور اللون الأخضر . وبالرغم من « يشرف » الضوضاء الذي تترزه جموة الميدان ، يتمكن من تمييز صوت صديقه المعجوز الذي ضيبت سنوت شرب الحمية أكثر نغماته فأصبح فيحيا ثلغه الحرفشة ... »

يحمل لنا المشهد السابق بين سطوره بعض من القدرات البشرية التي لا يمكن لحواسيب اليوم حل الإتيان بها . وليست المهارات الحركية هي بيت الفصد ، فهي موضوع لعلم تخصص

بايبيج Babbage (١٧٩٢ - ١٨٧١) والآن تيورنغ Turing (١٩١٢ - ١٩٥٤) والتي بارورها العالم الرياضي فون نيومان Von Neumann (١٩٠٣ - ١٩٥٧) . وتقدم هذه الفكرة على فرض مؤده أن حل أي مشكلة أو مسألة يمكن التوصل إليه عبر سلسلة من العمليات الأولية ، حسابية كانت أو منطقية ، التي يتم تنفيذها الواحدة تلو الأخرى . وما خوارزمية algorithm حل أي مسألة إلا مجموعة التعليمات التي توسع للحاسب خطة التعامل الصارمة التي يتعين عليه إتباعها للوصول إلى الحل المنشود . وما برامج الحاسب إلا خوارزميات صيغت بإحدى لغاته التي يفهمها . من هنا يمكن القول بأن الحاسب لا يستجيب للتصالح بل يصنع للخوارزميات ... أما منطق الحاسب فهو منطق صارم في تنالته ... إنه منطق الأبيض أو الأسود ... منطق الحلق المطلق أو الصواب المطلق . أنه في إيجاز منطق لا يعرف اللون الرمادي ولا يفهم البين بين ولا يستسيغ الغموض .

إن عقل الإنسان يرى الأمور كلياها ويغير في ظل عدم اليقين ويستخدم منطقا متعدد التيم ... إنه ، من وجهة نظر الآلة ، قد يكون « مشوشا » ولكنه بالقطع « خلاق » . وهل يمكن بناء الآلة العقلية ؟ ...

إن عملية التفكير البشري هي عملية دينامية تتغير بتغير الظروف والموقف والمكان وهي أيضا تتطور مع الزمان . فهل يصلح هذا النموذج الدائم وعده الصبورة المستمرة إلى محاولة تطبيق قوانين التفكير التي ملطنا إياها العلوم الطبيعية ؟ ومن ثم إيجاد نظرية رياضية تتسر لنا سلوكه وقدراته . وهو الأمر الضروري لمحاكاته . إن صياغة نموذج للعقل البشري هي حتى الآن مسألة تبحث من إجابة . فالية عمل العقل ليست بسيطة أو ساذجة حتى تكن اختصارها إلى مجموعة خوارزميات يمكن للحاسب تنفيذها . إن تعدد عملية التفكير حقيقة أثبتها رياضيات العالم كورت جودل Godel . وقوانين العقل نابعة من ذاته وهي قادرة على التكيف والتشكل والتبدل لتراكم بين الإنسان وبين بيته المتجددة . إنه منظومة معلومات ديناميكية تشكل الذات Self — Organization على عكس الحاسب . فهو يته ما إن تدخل إياها المعلومات حتى تبدأ تلقائيا في عملية تشكيلها وتطورها وتلصقاتها ومن ثم اتخاذ أحكام .

والتفكير البشري هو أيضا عملية فالية . إنه نشاط يسعى لتحقيق غاية من نفسه متجددة . وغاياته هي السر في ديناميته وهي التي تميز بين الإنسان وبين الآلة . إنها الغاية التي تحته الدافع إلى التطور وهي شرط البسادة والإبتكار ... فهل يمكن زرع الغاية في كيان الحاسب ؟ ...

بأكمله لدراسة كيفية محاكاتها وهو علم الـ ROBOTICS . إنما يمتنا هنا ما وراء تلك المهارات من قدرات يتميز بها عقل الإنسان وينشرد . فهو ، العقل البشري ، قادر على التمييز بين الأصوات وإن تشوشت وعلى التعرف على الصور وإن طمست . وهو يتمتع بالقدرته على القيام بعدة أنشطة في نفس الوقت . وهو أيضا يتمتع بالبديهة الحاضرة ، وهي التي تمنى التحليل النهائي لها المقتدر على ابتكار حلول لمشاكل جديدة وعلى إيجاد ردود لأسئلة غير متوقعة . فلا نجد بين حواسيب اليوم هذا الحاسب الفادر على دصول قافية ...

والرغم من استخدام العقل البشري لتعابير تعوزها الدقة ولعبارات تغفل عن القطع ولهاها الغموض ، إلا أنه قادر على التجريد والتصميم وعلى إدراك المخرى وعلى استنباط القاعدة وصياغة القانون . إن قدرته على معالجة الحقائق والأفكار والمفاهيم تنفق على قدم المساواة مع قدرته على معالجة الرموز ، من حروف وأشكال وأصوات ، إن لم تزد . والمعالجة هنا هي كلمة جامعة تعنى التعرف والتصنيف ... الججمع والتخزين ... التذكر والإسترجاع ... وأخيرا وليس آخرها القدرة على إجراء العمليات الحسابية والمنطقية .

والآن وبعد أن عرضنا لبعض من قدرات العقل البشري وقبل أن نأخذنا قضية كيف يفكر الإنسان . فلنتفك قليلا لنرى كيف تفكر الآلة ؟

نبحثنا في مقال سابق عن الحدود التي تفرضها قوانين الطبيعة على قدرة الحاسب . واليوم سيكون حديثنا عن حيوية الخلقية التي تضعب بدورها حدودا أخرى للقدرة . إنها العيوب التي تتعلق وتعمار بيته . فمعصار حواسيب اليوم يقوم على فكرة أساسية هي فكرة المعالجة المتتابعة Sequential Processing وهي الفكرة التي طورها منظرا الحاسب الأول من أمثال تشارلز

حوى عدد يناير من مجلة « أبناء الكتاب » البريطانية تعرفت وجيزة بمعد من الكتب الجديدة في مجالات الأدب اليوناني ، والألماني ، والفرنسي ، وغيرها .

نقى جمال الأدب اليوناني يكتب برنارد جربيل عن كتاب من تأليف فيفيد أ . كاميل عنوانه « القشيرة الذهبية : غيومط الشمراء النخائين اليونانيين » . ويقول الكاتب : إن فيفيد كاميل ، أستاذ الكلاسيكيات في جامعة تكسوريا بكونولومبيا البريطانية ، صاحب إسهامات كبيرة في تعريفنا بالشعر الغنائي اليوناني ، وهذا الكتاب يمثل أحدث إسهاماته .

إن القصائد الغنائية اليونانية توجد اليوم - في أغلب الأحيان - على درجات متفاوتة من النص ، والحديث عن أي شاعر يوناني مفرد يجمع لهذا السبب ، إلى أن يشهد مجموعة من الشروط للتناخلة ومعالجة بناء أهداف كما خلفها . ويواجه كاميل هذه المشكلة بإعادة ترتيب القصائد التي يوردها تحت أبواب عامة : بسبب عن شعر الحب ، والخمسينات ، والسياسة ، والآلة والأطفال ، وهكذا . . . وهو يخصص فصلا لكل خيط من هذه الخيوط ، حيث يتابعه تاريخيا من مبدئه إلى آخر تحلياته . ولباب كل فصل غفارات وافرة من القصائد المتعلقة بموضوع الفصل ، يوردها أولا بلفتها اليونانية ثم بترجمة إنجليزية مبسطة أقرب إلى الحرفية ، كما يقدم عددا من التعليقات الشارحة ، بل والناقدة أحيانا ، تتفاوت من حيث الطول بما يتلائم وأهمية القصيدة قيد البحث . ولا يخلو هذا المنهج من غفائر ولكن الكتاب - في مجمله - جدير بأن يقرأ على نطاق واسع . إن العدد لثري من دوايس الأدب اليوناني في ترجمته الإنجليزية ، والدراية المهتم بالشعر اليوناني من حيث هو عنصر دخل في تكوين تاريخ الأدب الأوروبية ، ودرايس اللغة اليونانية الذي لا يملك معرفة سابقة بالقصائد الغنائية اليونانية : هؤلاء جميعا عثقون أن يجدوا - على أنحاء متفاوتة - ما يفيدهم في هذا الكتاب الذي يذكرنا بأن إنجازات بلاد الإغريق لم تكن مقصورة على الأدب الدراسي الذي أبدعته أئنا في القرن الخامس قبل الميلاد ، وإنما هي إنجازات متممة عبر العصور .

وفي مجال الأدب الألماني يكتب جوس كريك عن كتاب عنوانه « الأدب الألماني في ظل

الاشتراكية الوطنية » (النازية) ، من تأليف ج . م . رتشي . يقول الكاتب :

خلال السنوات الخمسة عشرة الأخيرة أو نحو ذلك نال المشهد الثقافي والأدبي في ألمانيا خلال عهد جمهورية فايمار ، ثم سنوات الحكم النازي الذي دام اثني عشر عاما ، اهتماما متزايدا من جانب جيل جديد من الدارسين في ألمانيا الشرقية ، وألمانيا الغربية ، والولايات المتحدة الأمريكية ، وإن صدرت هذه الاهتمامات عن منظورات متباينة . لقد كانت الولايات المتحدة هي للرجال الذي لاذ به كثيرون كتاب جمهورية فايمار فرارا من الحكم النازي . وكتاب ألمانيا الغربية قد بدموه الآن يؤكدون ما ظلت حكومة أديناور تكرر ، وألمانيا الشرقية تؤكد : تعني أهمية معارضة اليسار لقيم النازية . ونتيجة هذه الدراسات ظهرت للعلماء أواسر تربط بين أدب النازية الرسمي وعدد من الكتاب ذوي التزعة الألمانية عن بدموه يكتوبون قبل انتشار الأيديولوجية النازية ، ومنهم إرنست يونجر ، والشاعر جومفريد بن . ومن ناحية أخرى نجد أن كتاب ألمانيا الشرقية وتقادما يؤكدون أهمية الدور الذي لعبه الكتاب اليساريون في غارة النازية بل وأنصفون عن بعض الأعمال التي لم تكن متمثلة تماما مع خط الحزب الشيوعي الرسمي .

على أن هذه التطورات قد ظلت - إلى حد كبير - تتسم بالطابع الجزئي وظل القاريه العادي بحاجة إلى عمل أكثر اتساما بالطابع التركيبي والحياد . وما هو ذا ج . م . رتشي استناد اللغة الألمانية وأدبها بجامعة شيغل ، يصدر كتابا يتميز بالشمول . إنه أول كتاب من نوعه في اللغة الإنجليزية ، وإنه لا يتمتع بشيئ كبير . فمن قلب قراءاته الواسعة في الأدب الألماني وما كتب عنه - وكثير من الأعمال التي يكرها يصعب الحصول عليها - أخرج لنا عددا منظما غنيا بالتفاصيل وإن يكن ذا نموج تاريخي واضح يجمع بين التعاطف والحياد على نحو يجعل بغيره من الدارسين أن يتأسوا به . إنه ليس متحيزا إلى ألمانيا الشرقية ولا الغربية ، وهو من ناحية أخرى مهتم باكتشاف بعض الأعمال الأدبية التي أحملت في غمرة الصراعات السياسية بين الأيديولوجيات المتصارعة . كما أنه يتحدث بلهجة الاحترام عن الأدباء الألمان الذين تطوعوا للمشاركة في الحروب الأهلية الأسبانية ، وهم شخصيات مأسوية على نحو مزدوج : لأهم كفنوا بمبارسون - مسدوسين بحبهم للديمقراطية - أبناء بلادهم الذين دفعت بهم النازية لمحاربة قوى الديمقراطية الأسبانية .

وعلى الرغم من تعاطف رتشي مع الكتاب الألمان المخترين من بلادهم والمهاجرين منها ، فإن مركز اهتمامه إنما هو الكتاب الألماني في ألمانيا النازية ذاتها ، بعد أن أحرق هنتر كثيرا من الكتب التي لم يرض عن نظامه . ونعشنا رتشي



عُشرت مجلة «الآباء الأدبية» الفرنسية في عهد بولس سزارز ١٩٨٦ مثلاً من كتاب لاني ألته توماس سزارز، وترجم إلى الفرنسية إيمانويل ديوزا بعنوان «كروس كروس وألمس» (في دار هالست) وهذا الكتاب يتناول قضية حرية التعبير التي فريد ويد معارضي في الكتاب وهو كروس، وتتابع فريد من دراسات بولسية لسوك والجميع، والو ذلك كله على الأهتمام الفكرية والتعاطية. وقبل أن تعرض في مقال هذا الشأن يجازي بنا التنويه إلى الحركة الشهيرة التي دأرت رحاها في فرنسا في مطلع القرن العشرين بين سيمونون (١٨٥٦ - ١٩٢٦) من جهة وبين آديان النسا من جهة أخرى وصل رأسهم كارل كروس (١٨٧٨ - ١٩٣٦). وما لنا أن نذكر أن فريد قد احدث ثورة في علاج الاضطرابات النفسية والأمراض العصبية بفضل الدراسات التي أجراها على مرضاه، والملاحظات الدقيقة التي كان يولدها أثناء العلاج، وتجاربها في سبل نتائجها في كتاباته. واكتشافات فريد من نتيج من الفراز، بل يمكننا أن نتمسكها تطوراً حقيقيه الانجابات العلمية التي تمت في تلك الأونة على الصعيد الأوربي. فقد تلمذ فريد

إن طريقتي لنسوق في العرض تسع شيئا من
التدخلات بين الفصول ، وبعض التكرار
أحيانا ، ولكن كتابه تمتع على ، والثوب ،
وتكملة الكتاب الذي ظهر في عام ١٩٨٢ وكان
عنوانه « إيهل زولا : ييلوجرافيا تحليلية
وغنائية » ، وليس كتابي العرضة هنا
مقصودا إلا المهتمين بأغلبية التاريخية
والاجتماعية لسلسلة روايات « ووجون مكار »
نفس ، ولما هو صالة لا تقدر بمن في أصل
الدراسات الزولاية ، من شأنا أن تثير اهتمام
كل قراء زولا ، ودارسي أدبه ، والتشعيل
بتدريس أعماله .
إننا في عام روايات زولا ونسجها الفني الذي
يحتاجه في ضوء تجربة صلبة وأصل ،

ننقل بعد ذلك إلى كتاب عن حلم آخر من
أعلام الأدب الفرنسي هو مونتيني صاحب
المقالات الشهيرة التي أُرست دعائم هذا الفن
الأدبي في فرنسا ، مثل ما أُرست دعائم السير
الخيالي فيكون في إنجلترا . إن مارجريت من
ملجرون تعرض كتابا من تأليف م. أ. سكريتش
عنوانه « مونتيني والكتابة : حكمة المقالات » يقع
في ثمان ومائتي صفحة ، وهو صادر - ككل
الأعمال التي استعرضناها في هذا الفصل عام
١٩٨٣ .

تقول الكاتبة: يركز هذا الكتاب - كما هو واضح من عنوانه - على دراسة الكيفية في مقالات ومقالات وهو عنصر مهم في تاريخ كاتبة. لقد توقف مؤلفتي عن وضع هذا الموضوع في كتابي، وترى لماذا يتم كل الرجال الذين يبرزوا في الفلسفة أو السياسة أو الشعر أو الفنون - بالكتابة؟ (وهذه نقطة للبحث من الطبيعة، وناقشة أفكار التنوير والفرقة والربو في أعمال كاتبة عنصر النهضة من قبلهم كتاب بلاد اليونان رومانيا. ويكشف الأستاذ كورتس- شين عن تسعة عشر فصلا - عن مدى اهتمام مؤلفتي بجهدها لمناقشتها جزءا لا يتجزأ من معادلاته. بعدة أنواع؟ وسعي إلى فهم ذاته في علاقتها بالكون الآخرين.)

بالكثير عن أساليب النازية في خلق الأساطير ثم تصديقها كما لو كانت حقائق .

إن أغلب الأعمال التي يتناولها الأستاذ وتشي
 دعاية أو في الأصل ترمي إلى انتقاد الفاعرية
 ينتهاج هذا السبيل أو ذاك ، وفي ثم من غير قليل
 والمخالق للخلق أو البدع من الطابع الفاعرية
 وإما صليها أن تكون دعاية فعالة في ديب
 في . في أول ثمة موضوع يفتقر فيها كفايت وتشي
 إلى التوازن ، لأنها تحصلت بضعف كال من
 الفترة التي أنتجت رواية « دكتور فابوس »
 ولويس مال ، وصرحها برشت الأخيرة ،
 رغم أن حله من أعظم الأدباء التي
 ظهرت تحت ظل النازية . ربما التمسنا للعل
 إذا تذكرنا أن حله هو تصوي مناهج سياسي
 وتقل بأكمله ، لا دراسة بضعف أعمال عظيمة .
 ومن الأمل أن تنتقل إلى الأدب الفرنسي
 تجد كلمة لافايير مبروج من كتاب صدر
 ألبس في عام 1943 عنوانه « حواء
 والبورجوازية : دراسة لحروب وثقافة سلسلة
 روايات روت لوسم : آل رجوع ماكور من
 تأليف دانيال نوسن .

تقول كاتبة المقال : إن كتاب الدكتور نلسون بين كيف أن موقف زولا من البورجوازية أصعد كثيرا ما كان يُظن عادة ، وأنه في الواقع مزيج من الرغضي والاعتصاف معها . بسئين ا
 والبورجوازية و كلمة يصعب ترجمتها ، ولكن نلسون يركز اهتمامه على خصائصها التقليدية ، من اجتهاد في العمل ، والاقتصاد في الإنفاق ، واعدال في السلوك : وهي جوانب إيجابية تقابلها جوانب سلبية من قبيل العيش الطويل على حساب الغير ، والتبديد ، والأثرة .

يقع كتاب الدكتور نسون في جزئين ، الأول
يتضمن أمثلة عن عدم جبر من أصل زلا مع
التركيز على سلسلة رواياته عن ووجون مكار ،
مع الإشارة إلى بعض أصله الأخيرة أيضا ،
رأسا للتيك مع واضحة للاندواج الجواني
التي يتركز مع موقف زلا من الجوبونزية
وتظهر هذا الموقف . ثمة توتر بين التارونية في
ناحية والارافقية الضمنية من ناحية أخرى في
كتاب زلا . ثمة صراع بين أصحاب زلا
بالإرادة والمثاق واستنكار التعرف والاستئصال
للذين قد يتحجج من هذه الصفات . وثمة
صراع زلا مع المصور الذي تكاثرت نكتات
الطعن

في باريس (١٨٨٥) على العالم الفرنسي جان مارتان شاركو (١٨٢٥ - ١٨٩٣) المروف بدراسته من استخدام الإبراهيم والتنويم للناطسي في علاج المسترعى ، كما تابع في بلدة آس (١٨٨٩) محاضرات هيبوليت برنهلم (١٨٣٧ - ١٩١٩) عن التنويم للناطسي والإبراهيم ، وبعد عودته إلى فينا عمل على مواصلة جوزيف بروبر الذي كان مهتما بمعالجة الاضطرابات العصبية والذي استخلص من تجاربه العلاجية العلاقة بين الذكريات المكتوبة وظهور هذه الأمراض ، كما تمكن من علاجها عن طريق الخروج بالذكريات الدفينة من اللاشعور إلى حيز الوعي أو الإدراك . وهذا التعاون الثمر بين فرويد وبروبر كان حجر الأساس الذي اعتمد فرويد في وضع نظرياته من دور اللاشعور في حياة الإنسان وتصرفاته . وقد تفرق فرويد فيها بعد بحثه في هذا المجال ، ودور العلاقة بين اللاشعور والإحلام ، وأعطى أهمية خاصة لدور الفريزة الجنسية في تصرفات المسره ورفضها ، التي تمكن في إسلامه - كما درس اثر الكبت في الإصابة بالأمراض النفسية والعصبية . غير أن فرويد بالغ في أهمية الدور الذي نسبه للفريزة الجنسية التي جعل منها المحور الرئيسي لنزعات الإنسان وتصرفاته . وعندما تفرغ فرويد للمحاضرات والمحاضرات ثارت لثارة فينا ، وانقسم من حوله كثير من أصدقائه وتلاميذه ، ومن أشهرهم العالم السويسري كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩١١) الذي تلمذ على يديه من ١٩٠٦ إلى ١٩١٢ ، ولكنه عمل لها بعد على تصحيح وتكميل نظريات فرويد من دور الليبيدو في حياة الفرد والجماعة ، والتي يرجع الفضل في تطوير الدراسات الخاصة باللاشعور والجماعي والنماذج الأولى .

ومثلا حظت كتابات فرويد بشهرة كبيرة على المستوى الأوروبي ، أثارت المجادلات التي دارت حول أعماله ضجة كبيرة في الأوساط الفكرية والأدبية داخل النمسا وخارجها وكان من أشد المتصليين له للمفكر الأديب كارل كروس الذي أخذ يحاجبه بضراوة ابتداء من عام ١٩٠٨ ، وينحس بالانتماء على مجتمع فينا الذي يصبح بترسويح أفكار من شأنها أن تقوض دعائم الثقافة . وفي عام ١٩١١ أسس كارل كروس مجلة FACKEL (أي الشعلة) التي كان يحررها بمفرده والتي أخذ يندد فيها بمسؤولي مجتمع فينا واتحاطاته ، وصياح الخلل العليا والمحاضرات تحت التأثير الهدام لسميجوند فرويد ومشايبه . وقد حاول فرويد في البداية أن يتقرب من كارل كروس ، ويصاده ، لكن علاقته توفيت بالهذه العنيف ، فأعلن فرويد بأنه في الضامنه من شأنه أنه لا يستطيع أن يكن احتراسا لشخص كمثل هذا الجبود .

يقول بول لوران أسون كاتب المقال الذي نشرته المجلة الفرنسية أن سميجوند فرويد

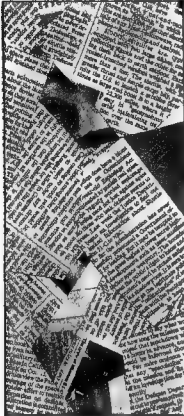
وكل كروس حاملان ، خرجا من نفس المجتمع وعاشا نفس الأحداث والظروف ، وأدركا أهمية الأزمة الحضارية والثقافية التي كان يعاني منها مجتمع فينا آنذاك ، مؤثما بضروية إيجاد حل لهذه الأزمة . . . ومع ذلك فهما على طرق تفكير بالنتيجة لتشخيص أسباب هذه الأزمة ، وتحديد السبل الكفيلة بحلها .

ويعتقد بول لوران أسون أن كارل كروس لم يسر غور التحليل النفسي بصفتة « مصحفة » للدراسة والعلاج عن طريق تحليل الرغبات . وكانت الفكرة السطلة عليه والتي لم يستطع منها الفكاهة هي آراء فرويد إسمات إلى العبقورية الفنية حين حولتها إلى مجرد « تشخيص » ، وتصورت أن الفريزة الجنسية هي محركها ومنعها الوحيد ، فقد اعتبر كارل كروس هذا التشخيص إسمتها للمثل العليا التي طالت حركت الإنسان والمجتمعات ، ودفعت بالقد والجداعة إلى الخلق والإبداع وتحقيق المعجزات . كما أثار كارل كروس ثيرة بالغة على محاولة فرويد « تقنين » الأحلام وعلاقتها بالفريزة أو « الليبيدو » ووضع « دستور » لللاشعور . . .

وقد سمي كارل كروس بحجته « الشعلة » تحديداً لأنه مثل آلا وهو إلقاء الضوء على هذه النظريات ، والتحذير من التماهي في مثل هذه الأفكار ، ويجعل « الشعلة » نبراسا يضيء الطريق أمام مواطنيه لاتقاء اللغة والثقافة والحضارة من المحط الذي يحدق بها من جرأه فرويد ومشايبه .

ويقول كاتب المقال أن موقف كارل كروس يتم بالفعل من عرف على الثقافة والحضارة ، ولكنه يرد هذا الخوف إلى خشية كارل كروس من أن يؤدي التحليل النفسي على طريقة فرويد إلى إظهار حقائق خافية ، وتبيان نقاط الضعف في الحضارة والثقافة النمساوية في ذلك الوقت . أما بالنسبة للكتاب مريض التعليق وهو « كارل كروس وإطباء النفس » فهو يتصور أن مؤلفه يتخفى وراء « كارل كروس » كي يروج للتبار الخلق المضاد للتحليل النفسي .

وفي رأينا أن المشكلة الأساسية ترجع إلى « البالغة » في النظرية والتعميم في التطبيق . فيا من شك في أن فرويد فتح فترحات جديدة في علم النفس الكليتيكي ، واستخلصت نظرياته كسلاح لمحاربة التزمت في بعض الأوصال ، والادعوة إلى التحرر من القنود الأخلاقية المرفقة التي تموق التفتح الثقافي للطبيعة البشرية . ولكن مبالغة في التركيز على دور الفريزة التي إلى نتائج عكسية : فقد حدث خلط في الأذهان بين التحرر والاحلال ، بين الثقافية الطبيعية وبين القنود المعجبة ؛ بين الحرية وبين الديمقراطية . . . وبغيرا وهذا هو الأهم بين الكبت الميت الذي يؤدي إلى الاضطرابات النفسية وبين التحكم في النفس وهو من أبرز سمات الشخصية المتفتحة القوية . . وهذا



الحقل هو ما كان يحنه كارل كروس ، وغيره من المتحررين الذين يدركون العواقب الرخيصة للمبالغة .

وكتابات فرويد قد قرأها وتأثرت بها جماهير عريضة من الشباب والأدباء والمثقفين . ورأينا انعكاساتها على تصرفاتهم ، كما رأيناها أيضا تتجسد في الأبطال الجدد للروايات والأفلام ، ومعظمهم من « الهاشنيين » الذين يتبركون لغزائهم العنان . وهذا الأمر أو « اللا بطل » الذي يشغل به الشباب حتى إلى يوم الشخصية وتفرض الكيان الأسرى والاجتماعي . ومن هنا كانت حركة المناهضة الحالية لهذا التيار ، وهي حركة تبنى تصحيح المسار بوضع ضوابط معقولة ، والتمييز بين الحالات المرضية والتصرفات الطبيعية ، والمبالغة المتواضعة .

ان كتاب « كل كروس وإطباء النفس » في حد ذاته دليل على مدى التداخل بين الاكتشافات العلمية ، والمدارس الفلسفية والعسكارية ، وفتح الفكر والإبداع ، وتأثير ذلك كله في تصرفات الفرد وحياة المجتمعات . وسرى بنا ونحن نرى ما يدور حولنا أن نتذكر أن الانسان ليس « حيوانا » ، تتبع تصرفاته من غرائزه الفطرية فقط ، وإنما هو جسم وقلب وعقل . . . كل منهم متطلباته وعقله . . . وان السعادة في الاتزان . . . وسر الاتزان في إيجاد التوازن والانسجام بين هؤلاء « الثلاث »



مكتبة القاهرة



البساط ليس أحدياً

مرض هـ. هيام أبو الصنين



منذ وقت غير بعيد التفت شباب في السابعة والعشرين من العمر ، يعمل منذ ثلاث سنوات في بلاد العم سام ... ولاحتت من على القلعة التي لم تنبج في الحضارة الغربية ، كما أنه من عبي الآداب الرفيع ، وما أقلهم بين شباب اليوم ... ونحن في أمور شتى فوجدت أنه من المزمين بالشعر والزجل ، وإن ما حفظه منها يدل على التسلق وحسن الاختيار ؛ وروى لي بعض ما قرأه من روائع الأدب العربي والعالي فجمعت روايته دليلاً آخر على الحاسة النقدية والقدرة على الاستيعاب الشري ، فلم تكن روايته من قبيل « الاستعراض » لما يُقرأ بالعين ليسرده اللسان دون أن يحسه الفهم والادراك ...

وفي الواقع انني كثير ما التقي في حياتي العلمية بأناس - من الصغار والكبار - غلوين كلام واستعراض ، يرددون كالمخاروت آراء غيرهم - حتى لو كانت خاطئة - فيكفي أن تكون « مرقعة » بأحد الأساليب الملامعة كي يمتدحوا بدورهم ويدون تميز جحيجا لا يترسب إليها التشكيك ، فهم يمتدحونها ، بل وأحياناً ما ينسبونها لأنفسهم ليتخلوا مظهر المكلف المظلم ، وهم أبعد ما يكونون من هذا وذلك ... لذا فقد تمومت أن احسن الأصناف ، ولا اتسرع في الحكم على الأشخاص ، حتى أثبت - ولو إلى حد ما - الزائف من الصحيح وهذا ما فعلته أيضاً هذه المرة . تركت حسام فخر يتكلم ، ودعته في « لحاظ » إلى الإغاضة ، فكان لي ما أرتدت ... وهكذا علمت أنه « يكتب » منذ وقت بعيد ، ويراسل كثيراً من « المجلات » ، ولكننا نصرف كم نقفصل الصحف المصروفة الأسماء الزبانة على المحاولات الجادة ... وطمأنته بأن « مجلة القاهرة » تسير على نهج خالف ، فهي تغطي مكان المصادرة لإبداع الشباب ، وتسد بالتعرف والتعريف بهم . فوجدت بأن يرسل إلى مجموعته القصصية « البساط ليس أحدياً » التي كانت وقدك على وشك الظهور إلى حيز الوجود . ووجدته يدور أن أقمها إلى قراء « القاهرة » إذا وجدت أملاً لذلك ... وبعد هذا اللقاء بضعة أسابيع حل لي البريد هذا الكتيب الأنيق وغيره من الكتب الجيدة التي انري تقديمها تباعاً للقرءاء . وإذا كنت لم أبر بوعلى قبل اليوم فلذلك لأن وصول هذه الكتب تزامن مع مشاغل أخرى ، فعملة للجميع ... لكن الحيلة أولسويات ، وليكن « البساط أحدياً » بيتنا ، حسب قول حسام .

صدر هذا الكتاب بخلاف جميع بين عدة ألوان مميزة شأنه شأن محتويات الكتاب « والتسوية » ، وهذا الخلاف صممه الفنان صلاح جاعين : اسم المؤلف باللون الأبيض ، ومزوان الكتاب باللون الأحمر ... وحل خلفية تتراوح بين اللونين « النيل » والبشجي

صورة رجل مهموم ، عابس الوجه ، يسير على ملاحه اللون الأسود ... رجل « يرم شباته » ، وصوب نظرات ثابتة إلى شيء بعيد قريب ، وفي حيله الفاضحة الحائلة قرأ السخط والضييق والتورم ، مع شيء من الحسرة التي تشاور الشفقة ... فإذا فتحت الكتاب والفتنا نظرة سريعة على الأهداء وقائمة المحتويات جيلبت انتباهنا أمور ثلاث : أولاً أن هذا الكتاب الشاب اهديت باكورة انتاجه إلى « جلدته » ، ثانياً : أن عناوين القصص لا توحى بانتباه إلى لون واحد بل هي مزيج من البساطة التي تميز الروح الشعبية والواقعية الثانية من الحياة اليومية بالإغاضة إلى لغة شاعرية ؛ ثالثاً أن قصصه قصيرة جداً ... بل هي أحياناً في غاية الإيجاز ...

ولنبدأ بالأهداء الذي يقول « إلى صديقي الأثرى [...] جلدن ، هذه العيارة تحمل في طياتها لغة وفاء مؤثرة ، فليس لدى كاتب شاب أعز من باكورة انتاجه يهديها بفخر إلى انسان قريب إلى نفسه حبيب إلى قلبه ... والذي يمتنا هنا لئس صلة الرحم بين الأقرباء وإنما ما يفتق عنه هذا الأهداء من أواصر قوية بين الأجداد والأجداد ، لهذا الترابط الأسري هو دعامة الشعور بالانتماء وما أوجبتنا إليه في هذا العصر الذي يسوده التفكك السائل ، ونجساحه المزايدات المشغلة فيها يسمى بالصراع بين الأجيال . أما من الناحية الفنية البحتة فالإهداء عادة وفاء بدني ، أو اعتراف بفضل ، أو اشارة بتأثير تذكري أو أدبي . ونحن وكننا لا نسلم شيئاً من هذه « الجلفة الصديقية » ، إلا أننا لابد وأن نقدر فيها على الأقل ما زرعت لدى حفيدنا من أحسانه وحسب لئن السرد . نحن لنس لديه - ابتداء من العنوان - تأثير التراث الذي تنتقله الأجيال تباعاً ، والذي يسطر حياً في ضميرنا الجمعي طاملاً ظلت هناك السنة تروى وتسمد بترفيد الحديث الشيق للمعاد ، وأذا نحن تصفى وتشتت بالإحصاء ، فطلب المزيد من سحر الكلام ... في اعتقادنا أن السمة الثانية لهذه المجموعة هي عنوانها التي تجمع بين البساطة والواقعية والشاعرية وهي إلى حد كبير ودية هذا التأثير ، فلي جانب العنوان الرئيسي « البساط ليس أحدياً » هناك عناوين أخرى كثيرة حافلة بإهداءات سحرية مثل « ليلة القدر » و « الليالي » التي تجملنا نسج في ملكوت علوى أو في جو غيالي ؛ وأخرى مثل « موت جاموسة » و « برد طوبى » و « نجملنا نتمتع بالبراءة أو بأن فرأيننا تترنم لم « شجرة وعصفورة » و « مركب مجذولين » وهي عناوين توحى بالرومانسية والحزن إلى الانطلاق في رصاب الطبيعة أو بين احضان الله ... هذا إلى جانب عناوين واقعية تصمدنا بالحقيقة اليومية المرة التي ليس منها فتاك مثل « الزجاج الممشق » و « شفق لوسن للتصليح ... السطح نقداً أو بالتقصير ؛ وتنتهي المجموعة بعنوان

و يتردى « مستودع إليه فيها بعد وهو » العودة إلى جنة حسن الصباح . وفي الكتاب عناوين أخرى كثيرة لنناقش مدى انطباقها على المفهوم فهذا أمر لن يتيسر له هذه المبالغة ، ويكتفى إليها بحجبنا بما هو من صف خاص ، وحتى إذا لم تكن متضمنة فهي تلتصق مع المفهوم على تدخل إلى الكتاب نوعاً من المفارقة ، ونغريها بقرائنها ، خاصة وأن قرأها ، لا تستغرق سوى دقائق معدودات . . . فقصص هذه المجموعة تصبغة جدا ، وهذه السمة الثالثة للكتاب تجعله يندرج بسهولة في الاتجاه المعاصر للقصص والرواية . . . فهو يعرض عشرين قصة تشغل حزناً لا يتعدى مائة صفحة من القطع المتوسط . وهذه الأجزاء الشديد يعتمد على الأجزاء والتركيز بحيث يشكل كل قصص موضوعاً قائماً بذاته ، وهو يتنوع مع عصره العراقة بالمعنى في الاعتبار السيكولوجية قارئه يود الحصول على جرعة مركزة يستغرق استيعابها أقل وقت ممكن . . . ففيا مضي كان

الكتاب يتناول في الوصف والتحليل النفسي وإثارة المشاعر والفصول . . . ويستحوذون على الانتباه أصاحات وساحات ، والقارئ سعيد يتابعهم ويلاحظهم ويمش مع شخصياتهم ، أما اليوم فالقارئ دائماً على عجل ، والوقت من ذهب ، ما جعل الاستطراد تقييداً ، والأجزاء لدى الكتاب فضيلة . وفي هذا الصدد نوصح حسان فيخر في قصصه معتبره « للقطات ، أو صور مركزة من الحياة ، دون أن يقع في الأسلوب الطرقي في التفسير الذي يلجأ إليه البعض باسم السرعة أو باسم « اللوحة » . . . لكي قصة تشكل مدونة متكاملة ، وهي تتناول فكرة معينة يحدونها الكاتب للشخص فيها كي نتجس حولها خطوط أخرى و « تكملها » بدونها من طريق تداعي الأفكار أو الخواطر ، وتزيد عليها من لدنا ، وهكذا نصنع « شركاء » له في كتابة القصة . . . وهذا أيضاً من السمات المميزة للقصص الروائية المعاصرة .

ولإعطاء فكرة أوضح عن هذا الكتاب اخترنا لكم ثلاثة نصوص : « البساط ليس أحلياً » و « الفتحاح » ، وغيرها « العودة إلى جنة حسن الصباح » .

القصص الأولى بطلتها امرأة بسيطة من عامة الشعب تقوم بزيارة لاسجد السيد البدوي تيمناً وبركة . ومعها طلبة الرضخ الذين تزوجوا من هذه الزيارات الطيبة والطاهر والغير . . . وبعد أن أدت المرأة الطيبة صلاتها تحبب أصحاب المقام جلست على باب الضريح في مواجهة الشيخ الضمير الذي يرثى القرآن مهترًا . . . أمضيت حينها متسلية احساسها بالإيمان في ذلك المكان الطاهر . . . ارتفع صوت ابنها باكياً فادركت أن صياحه ودون فكيف تمت يدعته في صدرها وانزعجت ليد اسمر ثياباً يرضعها في فمها وبجانبها أم لها من حيث لا تدري شخص كان ولا شك قريبها ، واتخذ يوتيتها بلهجة قاسية : « كشف اللثى حرام يا فاسقة » لكنها

على بساطتها ردت عليه بمطوق تلقائي لا يعرف اللغ والودوران ، متصبة كيف تراوده مثل هذه الأفكار الوضيعة أمام أمرتها الحياتية ، وكيف يربها بأنها تثير الشهوة في مثل هذا الموقف والمكان ، فثقلته في نظرها لا يستحقون دخول بيت الله . . . واضللت قائلة « ريتا يقول ما تفكرش » ، ولكن هذا الشخص المدعى « الورع » بدلا من أن يفضي الطرف (لأنك الأولى عليك الشاشية 1) استشاط غضبا : « غطى صدرك يا ولية . . . غطى واتقى الله في نفسك وفي عباده » ولم يكتف بالقول بل ارتفعت يده تنافس لسانه فيها فشمرت المرأة إلا وقد « صكت وجهها يد مشتجة غضبا وإيماناً » ثم سمح لنفسه بطردها من الجامع مدحياً أنها لا تحترم « بيت ربنا » . . . وانصرفت المرأة مغلوبة بالمعنى أمهرها وهي تتمتع بصوت منكر : « أنت إن كان حركك ؟ إلى في القلب » في القلب . . .

هذه « اللقطة » السريعة تقدم لنا « مواجهة » بين الأيمان الصالح النقي الذي يتجلى به البسطاء ، والظلمة والشراسة التي يلجأ إليها المظفرون الذين نصيروا أنفسهم حاة للامعان ، وهم في نفس الوقت يصطرون تصرفات أهدم ما تكون من العصر الحديث . . . وهذا الموقف يذكركم بوقوف مشابه في مسرحية مولير التي مضى عنها حسان جلال تحت عنوان « الشيخ متوف » فبطلة الذي كان يذبح الزهد والورع يهر الخافعة ويومها والفقر والآن لونها يكشف عن صدرها ، وهو في نفس الوقت يلبسها بظفراته المشتملة ، ولا يتورع من مغالبة سيدتها - وهي زوجة - ولم تمته - ويرادها على نفسها في أسلوب « صوفي » المظهر يشتمل على ازدواج في اللسان يفضح ما يكتمه والزاهد النقي « من كبت وشيق . . . حقا أن الأيمان في القلب » كما يقرر الكاتب على لسان بطلته ، وليس بالزى ولا بالكلام . . .

أما قصة « الفتحاح » فهي تتناول في صورة حديثة تبتأزلية هي تيبا « الغيبة والمعوذة » كتبها مؤلفها وهو في نيويورك ، هذه المدينة المخللة في كل شيء حتى في تعاطيه للانسان من شعور بالوحشة والوحدة تجعله يصور نفسه ذرة في تيه صحراوي جارف . . . لذا فلا عجب إذا رأينا البطل يعمل دائما أبدا في جيبه « مفتاح » البيت الذي يحبه وراة في القاهرة ، كما لو كان يستمد منه الحب والخفاء للفتنة . . . كنز ثمين ، ومرفأ أمان يمين للعودة إلى حله . . . انه يعلم بهذه العودة ، التي يؤد أن تكون مفاجأة لا ترضى ، يرتشف بفيلها أقصى قسط ممكن من حنان يتلقى بدون حساب حين يكون اللقطة على غير انتظار . . . وهو يفتد اللحظة بالكامل ليصل إلى البيت في وقت مبكر ، حمالا جريدة الصباح وكل مناه أن يغاضى « والديه في حجرته بعد أن يكون قد ولج إلى المسكن في هدوء تام . . . ها هو قد أتى بالفعل ، لا يبال في شك في نجاح

خطله ، وكيف يصور عكس ذلك ، اليس و الفتحاح » في جيبه ؟ يالها من مفاجأة فاضلا ، مفاجبة غير متوقعة ، حتى بالنسبة له :

« رقت على السلم والخفاف بجوارى وقلبه يلقى بسرعة مائة حقة في الدقيقة » يدخل الفتحاح في القصة . . . ولكنه لم يزل ولم يتدخل كان قفل الباب قد تغير اسك بالفتحاح ونظر إليه للحظة ثم « كأي غريباً - قد الجرس ووقف متفكرا السماح له بالدخول » . . .

نلاحظ أن تعبير « كأي غريب » الذي حرص الكاتب على إبرازه في النص يثير لدينا العديد من الأفكار والأحاسيس في وقت كثر فيه تعرية لأسباب مادية أو معنوية . . . ولكن هل الغربة تقاس بالسلالات ؟ كم من قريب غريب وكمن من بعيد قريب ؟ ولكن الغربة والحق هي غربة الإنسان في وطنه وسين أهله ودنيه . . .

أما القصة الأخيرة التي يهتم بها الكاتب بمجموعته فهي « العودة إلى جنة حسن الصباح » ، وهذه الجفة تشبه إلى حد كبير قصص هارون الرشيد في حكايات و « ليلة » كما تذكرنا بحبكة هذه القصة - بالأساس بما يروي من طائفة الحماصين الذين كان يستخدمهم عليه القوم في المعارك السري لتحقيق مآرمهم بعد أن يبتزوا لهم المستل البراق ، ويعلمون بجعة زائفة ، يصورونها لهم ، ويهندسون حلولاها وهم في حيلة من الوعى حتى تأخير الخلدوا . . . وقد شاع في الغرب ما كان يروي عنهم من انصاف حتى تحولت كلمة « حشاشين » في اللغة الفرنسية إلى « سفاحين » . . .

تدور القصة حول تجربة شاب « يرد الحياة » يعيش في قرية « أسفل التل » كحياة الخنازير ، ويدور الأرض ، الطعام قليل وغير كاف ، والأقوال كثيرة ، وهو في حرمانه المرير يتطلع إلى العصر الراغبين فوق التل ، والذي يقول الناس عنه أنه « له خمارا ونساء يمش » - وحسوت له نفس الأتاراة بالأسود - « يشارهم ويصعد » ليشاهد بعيني رأسه تلك « الجفة » . . . وسين كان يحرم حول الأسوار ، يترق السمع ، ويعين النظر في الحيات والأشياء الرامزة الغامضة ، رأى حسن الصباح ، فأمر بدخاله . . . لما طما ابن القرية المسكين بين يدي الأمير ساله عن أحواله ، وبالحق في الاعتناء به وإكرامه . . . وكما هو الحال في حكايات زوسان ، وفي تصور الخلفه ، اقتنعه الجداري إلى الحماص ليقتل من وعده السفر - ثم خلع عليه ربة البدار وجلبا وجعاه حزينين وعلا رؤى بالذهب وعصاة خضراء كبيرة في متصفها زينة بحجم العين والهامد أرمية جوارى حسان : واحدة لصدرها وإحدى لرقص ، والثانية للرقص ، والثالثة للفتاة ، والرابعة زوجة تشاركه الحياة . . . أكل المسكين حتى امتلأ ، وشرب حتى قمل ، واستمتع بلق الحشوف وانغمس العود وصحبة

الجور... وفي اللحظة الحرجة التي أراد أن يتخلل فيها بين اختارها «زوجة» انقضت عليه يد «خشنة»، انتزعتها من أحلام النوم واليقظة... انه حسن الصبر جاء يطالبه بالحساب، فهل يقبل أن يعطيه كل ذلك بلجان...؟ أخذ المضيف يمشي في الشب «يعينين باردتين جامدتين»، فاستوى عليه الملع... ولكنه استجمع اطراف شجاعته، واستعد لتفديد أوامر السيد الكبير التي ما تصور أن تكون مثل هذه الرحيشة والشراسة الدموية:

«دخل أحد السيف وانزل إلى القرية، القتل صاحب حفل الفصول الذي يسكن بجوار الجرن، وعد إلى القصر قبل أن يغيب منه على السيف... لكن هذا أبى باسمولاي [...] ع أجوت أب لأصحي هنا؟»

فيرا حسن الصبر يعرف الضام والأخذ والعطاء، والمناقشة لا ألبها... وصاحبا قد ادهاه الترف والذبح بعد طول الشظف... فهل يستطيع الآن أن يقول لا؟ أن ما يطلب منه يفوق الكلام... حرق الزرع، واجتاحت الشجرة من الجبلور، والقضاء على الأصول والفروع... أهون من هذا المطلوب! ولكن هل يملك صاحبنا القدرة على التكوص؟ فقدت الدهشة لسانه وطأني صوابه: «مددت يدي صامتا واخيلدت السيف» خرجت من الباب وتزلت التل للفرق شامرا سيفي في يدي، ورأى الجنة... وأما في الظلام والتم...»

بهذه الخاتمة القائمة الموقظة تنتهي القصة والكتاب معا، ويضي السؤال: هل يسقط الأب صريعا على منبج الوصولية؟ هل يسيئ دمه الزكي قربانا لجنة المصودية؟ أم أن هناك سبيلا أنحر للخلاص من حفل النور، ويحيى الدود، دون الوقوع بين براثن الغدق؟

رائد الوجودية

تأليف: د. إمام عبد الفتاح إمام

صبر حديثا عن دار الثقافة للنشر والتوزيع كتاب «كيركجور ورائد الوجودية» مؤلفه الدكتور إمام عبد الفتاح إمام أسند للفلسفة بجامعة عين شمس.

يعرض المؤلف لحام فكر وفلسفة كيركجور عبر أبواب أربعة: فتناول في الباب الأول مفهوم «التفكير» عند كيركجور كمبدل لفهم «فلسفة الذات» عنده... والتفكير الكيركجوري هو المحطود الأول في فلسفة

كيرجور وأيضاً يقوم بنص الدور الذي يقوم به الشك الديكارتي، أي تطوير الأرض التي ينوي أن يقيم عليها الفيلسوف بنساقه الفلسفي، وبناءه عند كيركجور هو تشيد الذات الأصيلة وهذا بدوره يحتاج إلى خطوات كثيرة يقطعها الإنسان للوصول إلى هذه الذات الحقة والتي تعني عند فيلسوفنا الذات المسطحة التي تصل غيبتها الأثرية بتجولها بين يدي الله وأربابها به من خلال الملائكة والألم والاضطراب.

اما الباب الثاني فيعرض فيه المؤلف للطريق الطويل الذي يحاول الذات أن تقطعه لكي تصل إلى غايتها بعدما بالمرحلة الحسية المباشرة وأطوارها المختلفة، إلى المرحلة الجمالية التأميلية ثم للرحلة الأخلاقية والتي تظهر فيها أصالة الذات في الاختيار واتخاذ القرار والعمل على تحقيق الواجب. يد أن الذات الأخلاقية ليست هي الذات الإنسانية الحقة عند كيركجور، فهناك مرحلة أعلى هي المرحلة الدينية، وهي يلورها تنقسم إلى مرحلتين، الأولى هي بداية ظهور الذات المتينة التي تص أن هناك اختلافاً مطلقاً بين الله والصل، أما الثانية فهي الإيمان الحقيقي والتسليم بين يدي الله. ويرى كيركجور أن هذا الارتباط بين الذات والله لا يمكن أن يكون مباشراً بل لابد أن يحدث شرح أو إقسام أو اضطراب في هذه العلاقة، ثم تعود إلى الارتباط الوثيق بالله.



ومن هنا جاء الباب الثالث الذي يعرض لأمراض الذات كالتيس والتلق واضطراب الأنا والخطيئة الموروثة والفعلية وخصائصها وتطورها. أما في الباب الرابع فقد وصل بنا المؤلف إلى الغاية المنشودة وهي «خلاص الذات» بلغة الدقيق هذه الكلمة، هذه الذات في رأي كيركجور هي الذات المؤمنة أو المتينة وبصفة خاصة المؤمنة بالديانة المسيحية.

ويعلق المؤلف على هذا الرأي بقوله «أن المسألة أكبر عمقاً من مجرد الدعوة، أو الوسط بالسبحية» إنها محاولة لتحقيق ذات الإنسان عن طريق الدين، فهي تمثل آخر محاولة كبرى لاسترجاع الدين بوصفه الأداة النهائية لتحرير الإنسانية من التأثير الهدام لنظام اجتماعي ظالم.

وفلسفة تنطوي في جوارتها على نقد قوى لجمته، بدنه بوصفه مجتمعاً يشوه الممتلكات الإنسانية ويعظمها.



د. محمود سري طه

- دراسة علمية جديدة يتناول فيها المؤلف الطاقة التقليدية والنووية في مصر والعالم من خلال رؤية تقليدية ترى أهمية استخدام الطاقة النووية في مصر شأنها في ذلك شأن أي دولة متحضرة وواعية لجميع ظروف العالم من حوها وما متطور إليه أمور الطاقة فيه.

وقد أورد المؤلف هذه الدراسة بابين رئيسين... يتناول الباب الأول منها الطاقة التقليدية... وحرر في سبعة فصول تشمل عرضاً لأزمة الطاقة وتصورات حلها واحتمالاتها... ثم النفط التقليدي وغير التقليدي... والفاز الطبيعي والفحم والطاقة المائية، وأخيراً مصادر الطاقة التقليدية في مصر ثم تكنولوجيا تخزين الطاقة.

ويتناول الباب الثاني الطاقة النووية... وحرر في ستة فصول تشمل التعريف بالطاقة النووية وتطوراتها في العالم مع نبذة عن موضوع طاقة الاندماج النووي، وحجم إمكانياتها، وسبلات استخدام الطاقة النووية، ثم عرض لجميع النوايا النووية وطرق التخلص منها. مع بيان أهمية استخدام الطاقة النووية لحل مشكلة الطاقة في العالم، وعرض لمواقع وسعة المقادير النووية القائمة والمزمع إنشاؤها. أما الفصل الخامس فيدور حول مصر ومصر الطاقة النووية مع مناقشة أسباب حميتها، وأخيراً يتناول المؤلف تحليل حادث المفاعل النووي بولاية بتسلفانيا الأمريكية مع طرح رؤية جديدة بالنسبة لحل معاملة استخدام الطاقة النووية سلمياً.

- الكتاب صادر عن الهيئة العامة للكتاب. عدد صفحاته ٢٤١ صفحة من القطع الكبير.

نيولا ريشر

ترجمة ودراسة وتعليق

الدكتور محمد مهران

... يقول مفكرنا الجليل الدكتور زكي نجيب محمود في تصديره لكتاب «تطور النطق العربي». والكتاب الذي بين أيدينا الآن، هو من أدق وأشمل ما يعرض علينا تلك الصورة الفنية للدراسة للنطقية عند أسلافنا.

ويتناول الكتاب تلك الفترة المزدحمة في تاريخ العرب والتي شهدت اختلالات البحث النطقية وشيوعه، وتقدمه واتساعه، وسدده وجزيره نتيجة لمختلف الدوافع والظروف الحضارية، في الفترة ما بين الخلافة العباسية تقريبا وحتى القرن العاشر الهجري، بأسلوب علمي جليل من زود بالتعليقات والشروح ومقدما له بمقدمة علمية مستفيضة.

يبد أن المترجم لم يفتأ أمام هذا العمل الكبير موقف الناقل إلى اللغة العربية، فحسب، بل حاول بعد دراسات دقيقة استكمال بعض المعلومات الخاصة بالشخصيات العربية والتي أهملها المؤلف، كما قام بإضافة قياسية من المناطق العرب الذين لبسوا أدمارا في تطور النطق العربي والتي لا تفل من أنوار كثير من المناطق الذين كانوا موضع تركيز من جانب المؤلف وخاصة بعض المتأخرين منهم أمثال محمد العامري، و د. رفيع الدين الجليل، و د. ابن جصاص، و د. البساطي، و د. محمد الحفري، و د. الشيبيري، وغيرهم الكثير وهو ما لم يذكره المؤلف.

المستشرقون في مصر

ترجمه من اليونانية إلى الإنجليزية

د. نيولا ريشر

نقله إلى العربية

محمد حسن طائفا

«كتاب والقوانين» هو أقصر كتب أفلاطون، وقد حشد فيه خبرة السمين حاشا أن عاشها مفكرا وفارسا للحياة. وعلى الرغم من أن القوانين هي أقل مؤلفات أفلاطون الكبيرة فيروها... إلا أنها في الواقع، ومن بعض النواحي، أكثرها تعريفاً بأفلاطون.

يقول د. نيولا ريشر في مقدمته، تلخص مسألة حياته (أفلاطون) في أنه جاء إلى الدنيا في عصر لم يبق فيه لأتينا دور هام تلعبه في التاريخ حيث كانت قد فقدت على الإطلاق صوت الأخلاق الذي لا تستطيع أية أسن أن تلعب بغيره دوراً

عزما في حياة البشرية، وهو كائنيتي متعلمة شعورا ووعيا بالعمل السياسي، رأى أنه يستطيع فقط أن يؤدي خدمته للرؤساء لأتينا، وللحضارة اليونانية والإنسانية على الإطلاق بنحو غير مباشر. ولهذا وهب نفسه للثورة والتعليم... فلو أن القادة المأمولين لجبل ثاميه دروا وفقاً لظنرات سليمة في السلوك فانه يمكن بهذا التحول أن يتحقق شيء في عملية صنع المواطن الصالح».

... فأفلاطون يقدم لنا في كتابه «القوانين» مشروع ضمخ فكر فيه بمثابة وأوغل فيه وهو «المستور» و«نوع القانون» اللذين على السياسي الحق أن يبحث عنها لكي يحافظ على مستوى أخلاقي رفيع وسلمي في مجتمع هيليني.

ومن الضروري لفهم الكتاب أنها جيداً أن تعرف أن أفلاطون كان مقتضاً بأن الأيام الزاهرة لحكومات المدن التقليدية قد انتهت، وأنه إذا ما أردنا أن نحافظ على الحضارة الهيلينية ففنا يكون ذلك ينظم دستورية ذات طابع فريد... وهو يضع أمام القيان الذين سيدهون بالقفل لكي يتكبروا تلك النظم أراءه من المباحية والأسس التي يجب أن يقوم عليها ذلك العمل إذا كان يراد له البقاء والجندرة...»

... فأفلاطون قد تجس في هذا المؤلف الحلال بكلتي يديه على الامتياز الذي أصبح به الإنسان سيد المعاولات، ذلك الامتياز الذي هو الضيق والحق، و«الظلم»، ومن ثم حاول تقديم رؤية فلسفية سياسية تتفق مع هذا الامتياز. فهو يصير على أن كل مواطن مولود هو (كما جاء في الكتاب السابع) يجب أن يتلقى تدريباً كافياً في عناصر العلوم، ويمارس هذه التريبة من مبادئها الأولى، به هذا هو السبب في أن وزير التريبة عنده هو الوزير الأول في المجتمع... بل وفيما جاء في الكتاب الثالث عشر والآخر من أننا يجب أن نطلب من جميع التلاميذ المشرحين لشغل مكان في المجلس الدائم للأمن القومي سمو في علوم اختنسة والفلك إلى جانب رفعة في الفضيلة والتقوى.

الثقافة والمجتمع

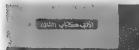
تأليف: رايونود ويلامز
ترجمة: وحيه سمعان
مراجعة: محمد فتحي

... في العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر استخدمت لأول مرة في اللغة الإنجليزية مقابلة هذه لكافة ذات أهمية أسبسية ودلالة مخفية. واكتسبت مجموعة أخرى معان جديدة وجديدة بالإضافة إلى استخدامها السابق في مجال اللغة. ويرجع ذلك إلى أن لغة غط هام لتغيير طرا على هذه الالتقاء... فها هو هذا

التمتع؟؟ وما هي أسببها؟؟ وكيف حدث التغيير؟؟ ولماذا حدثت؟؟ تلك الأسئلة واجهتها بعدها متضمنة بين سطور هذا الكتاب.

فليست الاقفاض التي يوردها المؤلف وهي (صناعة... مهن... طبقة... فن... ثقافة... سوى شريحة من التغيرات العريضة التي يحاول من خلالها أن يتبع الفكرة والثقافة حتى وصلت إلى يومنا هذا... ومن ثم فالكاتب أشبه بالسرد القصيري لاستجابات العصر شعوريا وفكريا تجاه التغيرات التي حدثت منذ أواخر القرن الثامن عشر في الفكر الانجليزي ايان الثورة الصناعية وحتى القرن العشرين.

... ثم اتجاهات متباينة ومعقدة، يحاول المؤلف الوصول إلى سببها نظرية جديدة عامة للثقافة من طريق تقنية التراث الممتد المتصع. ولعل ما علم المؤلف إلى إثارة هذه الموضوع الخصب، على حد قوله هو أن انسان القرن العشرين يجعل هذه الثقافة بين حياته ولم يحاول في الوقت نفسه أن يفهم طبيعتها وشروطها ومن ثم فلم يصل بعد إلى سببها عامة سببها تنحو المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والفكرية، والتي يردها المؤلف إلى الثقافة.



عن: وحيه سمعان
ترجمة: وحيه سمعان
مراجعة: محمد فتحي

... ولصياغة هذه النظرية الجديدة للثقافة طاف بنا المؤلف حول مفكرين وأعلام كثيرين أمثال: «مل» و«بنتام» و«كولردج» و«كارليل» و«ج. هـ.» و«نيومان» و«ماتيو أرنولد» و«و. هـ.» و«مالوك» و«جورج سينج» و«شو» و«هولم» و«لانسوي» و«وت. س.» و«الويت» و«جورج أوردويل» وغيرهم كما حاول أن يستشعر هذه النظريات في «الروايات الصناعية»، و«علاوة الفن»، و«المجتمع»، و«الغاية» و«الماركسية» وعلاقتها بالثقافة من خلال عرض شيق جذاب.

التصوير الإفريقي التقليدي وأثره على التصوير السودانى المعاصر

مصام عبد الله

التقليدى وأثره على التصوير السودانى المعاصر .

— فالفنون الإفريقية والتشكيلية تتميز بمطابع فريد ، تبرز فيه خيوط الفن بالحياة والدين في وحدة إبداعية جمالية ، وقد مهدت الحياة الإفريقية التقليدية بفلسفتها الاستثنائية عن معنى الحياة والموت وما بعد الموت إلى ميلاد الأسطورة .. والتي دلت بدورها الإنسان الإفريقى إلى التصور والخيال والتعبير الوجداني . فالصراع الأسطوري بين الطبيعة وما فوق الطبيعة عبر عنه الفنان صراعاً آخر بين الكتلة والفراغ والسطوح والألوان ، مما جعل كل الحامات والسطوح مسرحاً لإبداعاته . ومن ثم فقد كان لارتباط التصوير الإفريقى بالفكر الميثولوجى والذى أثره في تميز الأشكال المتعددة التى استخدمها الفنان الإفريقى مثل : التصوير على الأقمشة والتصوير على الأجساد والمشغولات والفخار والسلف .

— كان للهجرة الاستعمارية الأوروبية على أفريقيا أثرها في كسر حاجز العزلة الذى طوق الثقافة الإفريقية بالغموض ، فاشاع مفاهيم متعددة حاولت أن تسقط قيمها التقليدية على الفنون الإفريقية والتشكيلية على وجه الخصوص لتنتعها بالبدائية والبساطة ، والفن غير للفن مرة ويسارتها في أحضان (الميثاليزيشا) والسحر والمجاز في التحليل التلقى والمقلان مرة أخرى .

وهي بذلك تسقط من حساباتها التصورات الحبابية والروحية والكوامن الفكرية والوجدانية للمسألة الإبداعية في الفن الإفريقى .

— ومن هنا تأتى أهمية الرسالة التى تقدم بها الباحث/عادل كبيدة لتبيل درجة للمجستير من قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة القاهرة ، وموضوعها «التصوير الإفريقى



لوحة من الفن السودانى



لوحة من الفن الإفريقى



د. أحمد الحليم

مفهوم الطبيعة والانسان في فلسفة فيورباخ

— يسمد — لودفيج فيورباخ (١٨٠٤ - ١٨٤٧) من أبرز الميجلين الشباب المسلمين يتخلون الجشع السوي في الفلسفة الميجلية ، وهو الوحيد الذي استطاع أن يتعمق نتائج لفلسفة هيغل ويخلص إلى لها ، بحيث يمد حلقه وصل عامة بين مثالية هيغل وتيارات الفكر المعاصر المختلفة .

ويؤكد (كارك ماركس) وكل شرح الميجلية أمثال (جان هيوليت) و (أوجست كورنو) و (ماركيز) أن فيورباخ هو الوحيد من بين الميجلين الشباب الذي تجاوز الفلسفة الميجلية ومسا كل لفلسفة مثالية متخذة إزاهما موقفا نقديا ، كما يتجلى ذلك في كتاباته مثل «تحويل الفلسفة الميجلية» عام ١٨٣٩ .

— وقد أكد فيورباخ مراراً ضرورة إصلاح الفلسفة وكتب في ذلك العديد من المؤلفات مثل :

« ضرورة إصلاح الفلسفة » و «دهاوي مؤتة لإصلاح الفلسفة» و «أسس الفلسفة ومبادئ فلسفة المستقبل» قاصداً من ذلك إلى تأييد مدلولين أساسيين :

أ. — نقد المثالية بكل صورها لدى «نيكار» و «كانط» و «دش» و «شليخ» و «هيغل» .

ب. — التوحيد بين اللاهوت المسيحي التقليدي ومفهوم المطلق الميجل متوكداً على

— ولما كانت الدراسة تستهدف اجلاء التأثيرات التشكيلية للثقافة الأفريقية على الفن التشكيل السوداني المعاصر فقد عمد الباحث للعرض بالتفصيل للروايد التاريخية إلى جانب حركة الترامد الثقافي المعالمية . وقد توصل إلى أن السودان كان مركزاً تداخلت فيه ثقافات ثلاثة .. الثقافة المحلية الأفريقية والثقافة المسيحية والثقافة الإسلامية العربية . بيد أن الرعييل الأول من التشكيليين السودانيين (مدرسة الخرطوم التشكيلية) حاول أن يلمس طريقاً بين هذه الثقافات يبرز تفرده وأصالته وقد ظهر ذلك جلياً عندما تفرّد الفنان (جلوب. رباح) باستغلال للثقافة الشمسية والخشب في صياغة رؤيته التشكيلية وقد استمر تنوع التعبير التشكيلية بنظم التاريخ لتتعدّد دعوى التأسيس أشكالاً أخرى على يد الرعييل الثاني عند جماعة (البلورين) بزعامة (شداد) و (كمالاً اسحق) .

ويكون اجمال أهم نتائج البحث فيما يلي : (١) أن الفن الاتريفي قدّم قدم الحضارة الإنسانية وهو ينطوي على تركيب إبداعية معقدة تليد لي رؤيتها بسيطة وليست بدائية ، كما أنه يتميز بأسلوب خاص ونزعة فريدة وأصيلية في ارتباطه بالبيئة والمدين والاساطير ..

فالفن الأفريقي من الجميع وإلى الجميع . (٢) تفرد الثقافة القوسية الميجلية في السودان ، وذلك بيلمها الشديد إلى التراث الزاخر بالتعدد والتفرد في أبعاد البيئة ومن ثم استطاع التصوير السوداني المعاصر على المدى القصير أن يحقق دوره التاريخي في درأ حدة الاضطراب الثقافي بمحاولته خلق هوية للتشكيل السوداني المعاصر .

— وفي نهاية المناقشة ، قررت اللجنة العلمية المشكلة من : د/صبري منصور : مشرفاً ، د/أ. د/عز الدين اسماعيل : عضواً ، د/زكريا الزيني (عضواً) منح الباحث درجة الماجستير .

الموقف الإنسان في مقابل كل صور التقديس والتثليث المسيحي . وقد كتب عن الصلة بين المثالية والسبين ، متخذاً العلم منهجاً والحق وسيلة للمعرفه وابطأ بين الفلسفة والعلم . ومن ثم فقد عمل على نقد مفهوم الكاتوليكية في «تصور الله في ذاته» مفصلاً مفهوم البروتستانتية في تأكيد تصور الله من أجل الإنسان ، كذلك إعطاء تصور جديد للإنسان مؤكداً أهمية المدين بالنسبة له .

— بيد أن الدين عند فيورباخ ليس ذلك الدين المله بالأسرار والغيبات والتثليث ، بل هو الدين الإنسان وتلك نقطة أساسية في فلسفة فيورباخ وهي تأكيد أهمية المدين بالنسبة للإنسان .

فالإنسان عند (حيوان متدين) ، والمدين يمثل العلاقة العاطفية بين الإنسان والآخر ، تلك العلاقة القائمة على القلب والتي تتمثل في حقيقة واحدة هي «الحية» . لفلسفة المدين مشتقة من اللفظة اللاتينية والتي تعني في الأصل (رابطه) وعليه تكون كل رابطه بين إنسانين ديناً . ويؤكد فيورباخ تغلغل هذا الدين في قلب الإنسان ، فالدين هو جوهر القلب . وهنا يعمل «فيورباخ للمادى» أو صاحب الفلسفة الطبيعية كما يطلق على نفسه ، إلى قمة المثالية .

— ومن خلال ذلك اهتم «فيورباخ» بالتأكيد على جانبين في حياة الأهمية بالنسبة لحضارة الإنسان المعاصر هما : (١) فلسفة الطبيعة . (٢) ضرورة تحويل اللاهوت إلى علم الإنسان وتلك إصطلحه تصور جديد للإنسان ، يتميز بأن الإنسان أصبح فيه هو الإنسان المتدين وأساس هذا الدين هو الحب .

— ومن هنا جاءت أهمية الرسالة التي تقدمها الباحث/أحمد عبد الحليم عطية ليل درجة الدكتوراه من قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة وموضوعها «مفهوم الطبيعة والإنسان في فلسفة فيورباخ» . وقد جاءت الرسالة في بابين رئيسيين واشتملت على ستة فصول هن : مفهوم الطبيعة ونظرية المعرفة الحسية عند فيورباخ ، والإنسان والمدين والأخلاق . ويتضح في ثنايا الرسالة القيمة الكبرى التي أعطاهها البحث لبدأ فيورباخ الاثيرومولوجي الذي يؤكد على الإنسان كعناصر للفلسفة الميجلية ومن ثم يعد فيورباخ هو البداية الحقيقية للتيارات الفلسفية المعاصرة خاصة تلك التي جعلت من «الإنسان» موضوعها الأساسي .

وقد قررت اللجنة العلمية المشكلة من : د/عبد الحليم مشرفاً ، د/أ. د/عبد الفتاح إمام : عضواً ، د/أ. د/عبد رجب : عضواً ، منح الباحث درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف .

مهرقة



مشاكل في الجنوب، حيث لا فاصل بين الشمس بأشعتها القوية وبين سمرة طين الأرض، في مدينة العمارة - تل العمارة - بما تحويه بطن أرضها من جيوانات ومقابر تحمله بكنوز الخلود والأبدية.

يرجع فضل ما يحويه أرض تل العمارة إلى جنياتها للملك الحام الثاني على التقاليد المروثة الموارثة لمتحجب الربابع «اختنان» [١٣٧٥ - ١٣٥٨ قبل الميلاد]، وتكشف تل العمارة النقاب عن باحث جديد للفن المصري وهو ارتباط الإنسان بالشمس - الحركة، وهو هنا يبلغ الفنان الذروة عند نقله طبيعة الأشياء من حوله، فيأتم بتسجيل حياة الطير والنبات والحيوان، وحركات الإنسان.

وإن كان أسلوب النحت المصري القديم - يرجع عام - يتميز بعدة خطوط أساسية يمكن إجمالها في التمداد حركة التمثال، حتى يقال لمن ينظر نظرة عابرة أنه غرض فنان ساكن جامد، كذا الحجر، التمثال التماثيل في هذه الأوضاع

معدودة جعلت فن النحت يبدو - للمعين غير المدربة - وكأنه متشابه. وأهم ما يلفت النظر - بشكل عام - هو قدرة الفنان المصري الفالقة في التغلب على المواد الخام، على الرغم من اختلاف أنواعها وتباينها، فلقد تمكن من معالجة أشد أنواع الأحجار صلابة، مثل الجرانيت الأسود، الجرانيت الوردي، الديوريت الذي يقرب في صلابته من الجلبد.

كما أن مهارة الفنان المصري تجلت بوضوح تام عند إبراز أدق التفاصيل وإعطاء المسطحات ليونة وطراوة إلى جانب براعة الصقل لأضلاع نوع من البريرين إلى المواد المستخدمة، هذا حال خلاف مجالته للنقش في الحجر الجيري، ولا يفتونا التوبة إلى أن الغالبية العظمى من التماثيل والرسوم المصرية كانت ملونة، فقد حرص الفنان المصري على إعطاء كل شيء لونه الذي خصه الطبيعة به، لكن الألوان - في أغلب الأحيان - لم تلت بقوى عوامل التربة.

أما فن تل العمارة - على وجه التحديد - فإنه يمثل حضارة عصر قائم بذاته في تطور الفن المصري.

اختنان

تفهرت أساليب الفن المصري - في تل العمارة - لأول مرة تعثر على (يد بشرية مرسومة رسماً صحيحاً بحيث تتفق عند المقص، وكذلك فإنها للمرة الأولى التي نجد فيها قدماً بشرية قد رسمت بحيث تظهر أصابعها في شكلها الأصلي الصحيح).

يعزى بعض الأثريين ذلك التحول العظيم إلى إشراف اختنان على توجيه الثورة الفنية الجديدة وتشجيعه لها، حيث وافق على تصوير نفسه بصورة تبدو فيها ملامحه قبيحة، وما يجدر ذكره أن الصور الكريكاتورية التي رسمت للملك اختنان كانت تمثل تحطيطات أولية، ويرى بعض الأثريين أن هذه الصور الفنية تعد نوعاً من التمرن والتعبير عن السخط من جانب أنصار كهنة آمون للسفيرة والشهير اختنان، وقد ساد أسلوبهم حتى أن أنصار اختنان قلده.

لقد كان أهم ما يشغل انتحجب الربابع «اختنان» هو التحليق في الخيال، وإحياء بالشعر الذي يتخطى به الواقع ويتجاوز جبر أفق ما فوق الحلم... ومن هنا نبعت فكرة تناضيه عن أية تجاوزات فنية وإطلاق العنان لخيال الفنانين... وفي منطقة أمالي الخيال يربط الفنان - رغياً عنه - بالواقع، كل الارتباط، فالخبرة جعلته يتعامل مع كل ما حوله من أشياء وكانت دون عيوب أو قيود.

تناع الثورة

والخصائص الجديدة

فنان من الجبس لأحد رجال الدولة، حث عليه في مرسوم الخال، تحتمس Tutmosis، بتل العمارة، وهو موجود الآن بمتحف برلين، ويبلغ ارتفاعه ٢٦ سم.

وقد تم العثور على نماذج متعددة من الصلصال تشبه نفس القناع، ويرجع أغلب الأثريين مرجع ذلك إلى كون هذه التماثيل - النماذج - تعتبر بمثابة أقتعة لثبات الحياة أو أقتعة للصوت، ولكن بعض الأثريين يعتبر هذه التماثيل نماذج دراسية يصنعها الطلبة وراغبو تعلم الفنون يقلدون فيها النموذج الأصلي وتكون من الصلصال أو الشمع.

والقناع واحد من النماذج المذهلة التي تمثل ثورة فنية، وأهم ما يميز هذه الثورة الفنية هو تلك الخصائص الفالقة للفنان المصري في القناع، أهتم الفنان بإجادة أدق التفاصيل حتى أنه لم يتفاد عن الكثير من العيوب الخلقية، فقد أبرز المنطقة الأمامية لأصل الأذن، كما أهتم بالتأكيد على الجزء الخلفي من منتصف أذن، أما الغم فقد أجاد الفنان تفاصيله لتكاد تقترب حركته من الانقسام لأخطة الاستعداد للنقش، هي في النهاية لحظة تأمل عظيمة للمنى انتصها الفنان ووجها القناع.



رأس الجواد

نقش غيف البروز، يمثل رأس جواد من تل العمارة، ويرجع تاريخه إلى (١٣٥٠ قبل

الميلاد ، وهو موجود الآن بمتحف برلين . وبلغ ارتفاعه ١٢,٥ سم وعرضه ١١,٥ سم .

لقد كان أغلب النقش في عهد الملك اخناتن بارزاً داتل لمجاولف - أي غاتار - ومع ذلك فقد بقي أسلوب النقش الخفيف البروز - الماعى - موجوداً جنباً إلى جنب مع الأسلوب الجديد .

والنقش الخاص برأس الجلود تنوع فيه أشكال الحركة ، وبغلفه ايقاع سريع لا موطن للجمود بين خطوطه ، فالحظ فيه بدأ بنقطة تحركت سريعاً في تساق وتلاحق حتى كونت الشكل ، وفي حركتها كانت لينة مرنة فأضحت على النقش كله نبض الحياة الماعرة .



عودة نفرتيتي

رأس الملكة نفرتيتي ، من الحجر الجيري الملون ، وهو من التحف النادرة المبهوة من ثل العمارة ، وعثره الأخير بمتحف برلين ، وبلغ ارتفاعه ٥٠ سم .

لقد عثر على تمثال رأس الملكة نفرتيتي في مرسم التحات تخمس ، وهو غير متشال لربة تصوير الجانب الصلب من الحياة ، ينهض بساطة ، ويكيل التشكيل فيه إلى الرقعة ويحمل الوجه مسحة من الخزن ورة الأسي ، ويتم نظرة العين الباقية في التشال عن نظرة ذكاء ، بالإضافة إلى ما تحمله الأنف من خطوط هي غاية للهارة ودقة الصنع .

هذا من التمثال أما عن صاحبة التمثال فقد حاول ملوك وملكات مصر عو أسماها على ما تبقى من آثارها ، تماماً كما حدث مع آثار الملك توت منخ آمون .



أيادي الشمس

قرص الشمس تنتشر منه الأشعة في شكل هالة عكسية تغطي الملك اخناتن وزوجته الملكة نفرتيتي ، أنه نقش من الحجر الجيري ، وهو موجود الآن بمتحف برلين ، يبلغ ارتفاعه ٢٣,٥ سم وعرضه ٣٩ سم .

وجدت للوحة في مقصورة بإحدى حدائق ثل العمارة ، وهي تؤكد دوره الشمس المنتظمة التي تعب البشر قوى الحياة . في قمة اللوحة يتربع قرص الشمس وقد انشترت منه أشعة يمتد كل خط فيها بيد ، ولكن أغلب هذه الأيدي لا تنقبض على شيء ، وفي اتجاه كل من الملك والملكة توجد يدان مزودتان بشعار وخنخ ورمز « الحياة » وهكذا تنتقل لفحة الحياة « لفحة الأنف ثبت الروح في الملك الذي يحمل صغيرته بين يديه والملكة التي تحمل بين يديها صغيرتيها .

يروي الأستاذ حسن محمد في كتابه « سرقة ملك مصر » قصة سرقة تمثال رأس نفرتيتي : لقد رأى الألمان الاستمرار في التنقيب عن الآثار المصرية ، فقدم المهتمس الألماني « لودفيج بورشارد » يطلب إلى مصلحة الآثار يطلب ترخيصاً بالتنقيب في ثل العمارة . . وفي عام ١٩١٢م عثر « بورشارد » على تمثال نصفي ملون ولكن إنسان العين اليسرى به ناقص أو ضائع .

أنهى « بورشارد » معالم التمثال والطين وقام بتعبه إلى ألمانيا عام ١٩١٣م تماماً كما يفعل للصوص ، ولم يعلن الألمان عن وجود التمثال لديهم إلا في عام ١٩٢٠م تماماً كمن يستتر على جرم .

وفي عام ١٩٢٣م تارث ضحية كبيرة في جميع أنحاء الدوائر العلمية والأثرية المصرية ، فأعلنت مصر تطلب بمعدودة تمثال نفرتيتي . وكانت وزارة عهد الحائق ثروت باشا ترى أن الحل الوحيد لعودة التمثال هو التحكيم بين مصر وبين ألمانيا .

وبدأت قضية نفرتيتي تصبح مجال نقاش وجدل في الصحافة الألمانية بعد أن زاد الضغط على ألمانيا وأوقفت مصر حمل جميع بعثات التنقيب الألمانية وجره إجراء جيد على كل حال .

وعند زيارة الملك فؤاد برلين في أواخر عام ١٩٢٩م وأثناء محادثاته مع المسؤولين الألمان أشار إلى التمثال ، فوعده الألمان بخبراً ، ولكن الوعد لم ينفذ . .

وجاء هنار إلى الحكم مستشاراً لألمانيا ، فطلب حسن نشأت باشا وزير مصر المقوض من صليبه وزير الطران الألماني إعادة تمثال نفرتيتي الذي أبلغ هنر بوبوه وكان هنر قد احتل السلطة المطلقة فأكد أن التمثال لن يعود إلى مصر مطلقاً ، لأنه شخصياً - أي هنر - يقيم به عشقاً .

وبعد قيام ثورة يوليو ، وجدت في قصر الملك فاروق العما للطعنة بالماس للفيقل مارشال الألمان « فون بروشتش » فعرضت مصر على ألمانيا مبادلة العما بتمثال رأس نفرتيتي ، ولكن الألمان رفضوا .

ومازال الرض مستمراً .

فهل توقفت مصر عن المطالبة ببرأس نفرتيتي ١١٩ ؟



فنانو الضوء، عبر التاريخ

شكري عبد الوهيب

عما لأشك فيه ، أن عصر الضوء قد مر عبر التاريخ بأحوال ، اختلفت باختلاف الظروف والأساليب . ففي مرحلة ما ، كان الضوء عنصراً كثيراً من عناصر اللوحة ، تابع للتكوين العام ، ولي أحيان أخرى ، كانت له الصدارة بين هذه العناصر ، وبتمه ككل مكونات اللوحة . والتاريخ الفني ملء بمثل هذه الانقلابات ، ولكن في أي من هذه المراحل لم تشابه قواعد وأساليب تناول هذا العنصر ، بل دأبوا ما يضيف الفنان إلى من سبقوه . لقد وقف الضوء يوماً وحده يناضل لإثبات وجوده ، ولكن الفنان الممثل هذا التضال فلم يرسم ما أضغه الضوء على هذه الأشياء ، فاستكان الضوء ، وفتح بدوره في إضاءة الأشياء . ولكن لم تكن استكانته سواناً ، بل إحناء الرأس للمعاصفة ، إلى أن جاء طور تقاسم فيه الضوء ، العمل الفني مع شوائمه الضال ، فاحتسب الفنان بإبراز كل المظاهر الناجمة عن سقوط الضوء على الأشياء سواء إضغاض الظلال أو تأكيد الملامح ، ونقل العين بين جنبات اللوحة في وضعت خاطئة . ولم يفتح الضوء بهذا الدور ، إذ تاق إلى اجتذاب اللون والاتصاف معه في توليفة جمالية . وكان له ما أراد ، إذ مع منتصف القرن التاسع عشر ، ارتبط اللون بالضوء على أيدي التأثيريين ، فعكف الفنان وقتها على إبراز أثر المسحات الضوئية على المساحات والأشياء الملونة .

ويتناضل الضوء من جديد ، بعد أن قاموه اللون وانفصل عنه ليشكل له غاية خاصة لدى التعبيريين ، وأسفر الضلال عن فن الضوئية أو النورانية ، حيث فن الضوء الحقيقي ، فن يعتمد على أحدث ميكاتوك العصر - وقتها - وهو الكهبراه ، فن استعمل كل المستترحات كي يعبث بنه معدلات البؤق الصمم وكان الماقيوتين ، والبايوسوس وفنان الأدب هم حلة للمشاعل .

إنها رحلة طويلة ، حاولت خلالها بعض المدارس تقنين القواعد ، وأصبحت الأساليب المتميزة للفنانين واضحة .

مستأنول يتيجان فنان الضوء وأساليبه عبر التاريخ ، في مجال اللوحة التشكيلية . خاصة أولئك الرواد الذين شفقوا بمتنصر الضوء وتمزجهموا حركته ثم أرسوا تقاليد ضوئية استمرت لثبات السنين ولا زالت تعيش في وجدان المسيرة الفنية إلى اليوم . ولما كان الفنان لا يتفصل عن عصره ويسته ، فإلتنا سوف نتمعرض في عجالة ، ما أحاط الفنان من فن تكوينه الفني ، وظهرت بوضوح في أعماله .

عصر النهضة :

عصر النهضة ، هو الثورة التي صاحبت شق مجالات الفنون ، كنتيجة مباشرة لإعادة اكتشاف الآثار اليونانية والرومانية ، وتلوق نواحي الجمال والأصالة فيها ، وتقليد أساليبها والإقتداء بها .



المزود - فيرنديكو باروتشي



الطاهر والشمة - لوكاسيانسو

كان عصر النهضة ، مرحلة فرار الإنسان من كل قيد فرضته عليه الكنيسة ، إذ نادى الإنسانون بالحريية ، وبالصنصور بالفرد وبلذاته . لقد اتسمت النهضة ، بأها عصر المكتشفات العلمية لكل من جاليليو ، وكوبرنيكوس ، وفسانليوس ، ووليم هارلي .

كانت منجزات العصور الوسطى في رأي الإنسانيين بقعة سوداء ، ومرحلة مظلمة إذا ما قورنت بمنجزات علماء الرومان والإغريق ، إنه عالم لا تكتشف الأسرار والمغموض ، عالم عطشه الرجال .

ومع تسليمتنا بنظام عصر النهضة ، إلا أننا نختلف مع الرأي القائل باعتبار ما فيها مرحلة متخلفة مظلمة ، وما فلك إلا اعتقادنا بأن المسائل نسبية ، وأنه من العدل عدم التعميم ، إذ أن مرحلة ما قبل النهضة ، لم تخل من فزرات مضيئة بل يمكن القول بأن بذور عصر نشأت بين ثنائيا هذه المرحلة ، لأن الأشياء لا تتبع من فراخ .

المهم ، لقد اتسمت مرحلة عصر النهضة بالدراسات الكلاسيكية ، وظهور شخصية الفرد ، ووصل هذا الشعور بالذات إلى قمته ، عندما جعل الفرد من نفسه يوماً أساساً لأنكاره وأفصائه ، فهاصبحت الفردية هي الصلة الأساسية ، والجمهور الحقيقي لعصر النهضة ، ولم لا وقد خلق الله الإنسان على صورة الرب ، إذ قال الله تعالى : « فاعمل الإنسان على صورتنا كبشها » . (الإصحاح الأول من سفر التكوين) .

وقد صاحب هذه الأفكار ، تحول كبير في نسبة المجتمع الإيطالي ، وتغيرت تنفق مع تقدسه للجمال ، والدعوة إلى التمتع بجماع الحياة ، بدلاً من الزهد والصومانية ، والتكشف الصارم . فكانت المرأة محور الجمال ، وفقر الفرد ، فانتعج سلوكها يتفق مع هذه الحرية ، عا



أدى إلى الإهمار الخلقي والاجتماعي ، والاستهانة بالأداب العامة ، وضعف الوازع الديني . لقد امتدت هذه الحرية إلى الكنيسة ورجعها فالتصرفوا عن أداء مهمتهم الرسمية ، وانغمسوا في ملذات الحياة ، ودخلوا دوامة الصراع للوصول إلى السلطة الزمنية . لكل ذلك ، قامت الحركات الشاذية بالإصلاح الديني ، والمطالبة بالعودة إلى ساطعة المسحة ، والتفصّل بالإيمان والمقدسة والروحانية لأنها الوسيلة المثلى لإخضاع الطمأنينة والسكينة على المسمى .

أهم مصلى هذه الفترة سالونارولا ، ومارتن لوتر ، وكالفن .

خلفية ذنية :

كان الفن قبل عيء عصر النهضة فنا دينيا ، كنسيا ، لارتباطه الشديد بمؤسسات الكنيسة ، وهيبتها عليه . إن الكنيسة في أساسها كانت لكل ما هو وائي ، بل وتعارض إظهار مباهج الحياة في الأرض ، والدعوة إلى ملذاتها ، لأن الكنيسة ترى في مثل هذه الحياة المؤتة ، مرحلة تقود الإنسان إلى حياة حقيقية ، يجب أن يعمل لها الإنسان ، حتى يتم بالسعادة الأبدية في الدار الآخرة . ومن هنا كان على الفن مساهمة هذه الأفكار والاعترااف في تيارها ، فظلت الموضوعات الفنية محصورة في تصوير النزعات السامية ومجيد حياة القديسين والرسول ، وإبراز قصص وشكايات استشهادهم ، والتزكيز على تجسيد طهارة مريم العذراء ، ومصال الكتاب المقدس ، بل ما عوحي من فضائل دينية ، كل ذلك في إطار لوني يدخل البهجة على النفس مع اسراف في استخدام الألوان الدسلي . لقد رفضت الكنيسة للوحة التي تفضح بالمواقف والانفعالات البنيصة ، أو تصور جمال الجسم الإنسان ، أو تفضي المرح ، وتضيق البهجة والفرحة على واقع الحياة .

هكذا كانت حال التصوير قبل النهضة .

وبعاد عصر النهضة إنياسيته ، فسقطت كل التقيّة التي كانت تحجب أنظار الفنان ، فاستطاعت منه التصورة احتياار المناظر الطبيعية ، ومظاهر الحياة اليومية جنباً إلى جنب مع الموضوعات الدينية . لقد أعاد فنان عصر النهضة استكشاف الإنسان واستعراض جسمه ، سواء في حالة الحركة ، أو السكون كصياح حقيقي للحكم على كل الأشياء ، وقد أدى ذلك إلى زيادة العناية بدراسة التشريح للوصول إلى أسرار البنية الإنسانية ومعرفة التزييد عن قدرات وطاقات الأعضاء والعضلات . فتعددت الدراسات عن الجمجمة ، والأيامات والإشارات ، وحركة الجسم ، ونسبه ، ومقاييس الهندسية ، والرياضية ، والخاصية .

في هذه الفترة تراجع الموضوع الديني قليلا ليُفسح المجال لموضوعات الحياة اليومية ،

يفرض فنان مثل تشيبا بوى تقاليد الفن البيزنطي ، ويصرح تماماً على إبراز المواقف الإنسانية ، ومكونات النفس البشرية . ويتابع جيوتو من بعده هذا الأسلوب ، حتى اتسمت لوحاته بالبساطة والدرامية ، مع الشعور بصمت الميدان . أما ما زاتشيو فقد اهتم بتناقضات الظل والنور كي يضيي التجسيم على شخص لوحاته . وفي النهاية تظهر مرحلة الفنان الميمري الذي يجمع إلى جانب مهنة الرسم ، ولعله بالرياضيات ، والموسيقى ، والعلوم ، إنها مرحلة الشمولية ، بداية بفيروكيو وليوناردو دافينشي ونيلية الميمري مايكل أنجلو ، وهنا تأخذ اللوحة شكلا جديدا يسم بالإنشائية ، والمتالية في أوجهها مع لوحات رافائيل .

على أية حال ، إن سيدة النزعة الفردية الذنوبية ، أدت إلى تغلب الواقعية على المثالية ، وهذا يتضح مع النزعة العقلية التي سادت العصر ، والتي جعلت الفنان يتسكك بالقيم الرياضية ، ويصر على أن يتحقق التوازن والإنسجام في العمل الفني .

لقد كانت النهضة الإيطالية مرحلة تحول الفن من العصر الوسيط إلى فن جديد له قيمه ، وموضوعاته ، وأسلوبه . لقد كان هذا التطور خطوة نحو الأمام ، غطاهما الفنان نحو غرائف صورة طبيعية ، أسهمت في إبداعه تلك النظرة الشحية البحتة ، فأصبح التجسيم والبروز وتغنيم القيم اللوئية ، والاهتمام بالسطح ، وإظهار القيم الحسية ، سمات هامة من سمات فن النهضة ، كذلك كان اكتشاف المنظور وقواعده ، سببا في أن يتكرر الفنان فضله الجديد ، يختلف عن ذلك الفضاء المقدس في العصر الوسيط ، وقد أقام هذا الفضاء على أساس من لخطوط الزهية المتشابهة التي تبدأ من أطراف اللوحة لتصب وتلتقي كلها عند نقطة تفرس في عمق فراغ اللوحة ، فيصبح كل ما في

اللوحة من أشكال بمثابة المجال الهندسي لتقاطع هذه الخطوط مع عدد من الخطوط الرأسية والأفقية ، تحدد أبعادها نسب ثابتة ، وتعتبر بمثابة قانون الجمال والانسجام .

إن الحرية التي تمتع بها الفنان في اختيار موضوعاته وأسلوبه ، جعلت النظرة إليه تختلف كثيرا عن العصر الوسيط ، فبعد أن كان حربيا ، أصبح فنانا مبدعا ، وقد ظهرت رباح التغيير أول ما ظهرت في الفن الإيطالي الذي وصل إلى قمة تطوره وازدهاره . بل أصبح العصر الذهبي للفنون التشكيلية ، ولهم ظهر وعاش عبقريته ، اعتبرهم العالم أعظم الأساتذة على مر التاريخ . عموما يمكن التمييز بين ثلاثة تيارات متعاقبة خلال عصر النهضة :

- التيار الأول - اهتم بالإنسان .
- التيار الثالث - اهتم بالظنل والنور .

أيضا يمكن القول بأن فن عصر النهضة قد مر بأربع مراحل :

- مرحلة أول : وفيها اهتم الفنان بما في الفن من عنصر الواقعية ، بل وعكاسة الطبيعة عاكسة مباشرة . وأهم فنان هذه المرحلة ، تشيبابوي وديوتو ريزيانو . ولقد سار فن التصوير خلال هذه المرحلة في اتجاهات ثلاثة :
- الاتجاه الأول : معالجة الموضوعات الدينية أو ما يمكن تسميته فن الريهان .
- الاتجاه الثاني : الاهتمام بالإنسان كمحور للكون أو ما يمكن تسميته فن الإنسانيين .
- الاتجاه الثالث : المزج ما بين الاتجاهين السابقين ، مما جعل الأعمال تنسم بالبرقة والشاعرية . ويغل هذا الاتجاه كل من : ب . جوتوسول و بوتشيلي .

مرحلة ثانية : وهي مرحلة اكتشف فيها الفنان طريقة للتعبير عن مطابقة الطبيعة ، فالتت



لقد شكل المذهب الإنساني وجدان وفكر مايكل أنجلو، كما تملكته النزعة الدينية . متمثلة في تعاليم سانثوفا رولا - .ولذلك كان عليه أن يجد الصيغة الملائمة للتوفيق ما بين أشكاله وأفكاره الوثنية ، وبين ما هو سائد من تقاليد ونزعات مسيحية ، وكانت الأفلاطونية هي الصيغة المثلى ، بما جعل أعماله مزيجاً من الجمال - بوصفه مثالا مطلقاً أزيلاً - والفلسفة بروحانياتها المطلقة . إنها تجسيد للمسيحية والأفلاطونية ، للعتين والوثنية .

ومع أواخر سنوات عمره امتلأ وجدانه بنوع من التخاذل جعل رسومه وقائمه تبدو على غير طبيعتها ، بل تشوهت نسبها التشريعية وبذلك بدأت الهيئة الأولى لتخرج من التكلف ، الذي صار أسلوباً فيها لينا بعد .

ويستمر نحو الأسلوبية ، على يدى يسوفوس Beccafumi الذي بدأ يستخدم تأثيرات قوية المنظور ، ويوزع الألوان في براعة وعناية مع الاهتمام بتأثيرات ضوئية متوحيحة .

عموماً لقد طوع الأسلوبيون المصنوع الكلاسيكي . وأصبحوا بكهنة جديدة ، فالأشكال كانت تعيلة ، وترسم باستقلالية ، كما أهم استيعاباً قواعد تجميع المجموع بالتأليف والتشريب والتسطيح واستخدموا تأثيرات الضوء غير اللطيف ، مما مهد السطوح لكارافاجيو .

عموماً كان فن عصر النهضة يسعى في اعتباره الاهتمام بالتصغير عن مثال أعلى يدعى يتسم بالركة والأناقة مع مراعاة الصيغة الواقعية للإضاءة وبداً أخف الحقائق الروحية المعينة .

بعد هذه الرحلة السريعة نتناول أشهر وأبرز فناني الضوء ، وسوف نمر على بعضهم مروراً ، ونقف عند بعضهم الآخر وقفة تفصيلية ، لما فهم من آثار بارزة ، تعدت حدود شخصياتهم وبلاذهم ، لتؤثر في الآخرين تأثيراً مباشراً ، وغير مباشر . وسوف نتبع نفس الأسلوب مع المدارس الفنية المختلفة .

الضوء عند مازاتشو :

(توماسو دي سيرجيوان في مون Tommaso ser Giovanni di mone ولد عام ١٤٠١ في سانت جيوفاني فالدينوتو قرب فلورنسا التي عاش فيها ما بين ١٤٢٢ - ١٤٢٨ ثم رحل إلى روما . حيث مات هناك عام ١٤٢٨ ، عن ٢٧ عاماً)

كان لكل من الضوء والظل ، عنصرى التوليفة التي بلغها مازاتشو في بناء لوحه . هذه التوليفة كانت أكثر الوسائل التي تأكيد الصفة التشكيلية التي كانت فطرة مازاتشو تغل إليها ، إذ ساعدته على تشكيل إمبراز ملاصق الجسد الإنساني ، وإضائه نوع من الاستدارة على الأشكال ، التي بدت عنده ، وكأنها سمات أو منحوتات .

يهدف المحافظة على قوة وتفرد الكنيسة بوسيلة فنية تعبر تعبيراً روحانياً مفادياً لذلك الفن الذي يُعبر تعبيراً دينياً إنسانياً . فحركة الإصلاح الديني البروتستنتية ، التي قامت ضد فساد النظام البابوي والفساد في الحياة ، قد قادت الدوق العام إلى هجر الصرامة الكلاسيكية ، وأطاحه ، والنظام ، والتماثل ، والانحجام ، الذي ساد لوحة العصر الذهبي للبهية ، كذلك ساهم الغزو الفرنسي لإيطاليا ، وبعب مدينة روما ، في خلق جو غير مستقر ، سمح بنمو وتطور الأسلوبية من أجل إيجاد معنى جديداً للجمال ، خاصة وأن الناس قد تأثرت وقتها إلى نوع من التعريف ، والإفراط ، والمبالغة ، والقلق ، لذا جاءت الأشكال ملتوية ، وحاول الفنان تحطيم الحقيقة والواقعية ، وأطلق خياله المتعان ، كي يربيع تلك الروح العالقة للرهقة .

وصل هذا الأسلوب ، يمكن القول بأن الأسلوبية ، ثورة واحدة ضد كل التقاليد والقواعد التي عتلتها وإفليل ، وتلويته من الجمال للناس ، التي قبالت الفن إلى طريق مسدود ، ووضعت الفنانين في مأزق . وهي أيضاً تعبير عن الحالة العقلية للفنان في عالم متفسر ، يتجاسه الأزمنة القيسية والاقتصادية .

وهناك من يرى أن الأسلوبية هي (هزة) الوصول ما بين فن العصر الذهبي للبهية وفن الباروك ، أو هي حد فاصل بينهما .

عموماً كان كل من ليوناردو ومايكل أنجلو قمة من قمم التطور التالى للبهية الفسكانية ، وقد أصبحت أعمالهم أولى المؤشرات لظهور أفكار جديدة تتعارض مع أسلوب عصر النهضة ، وتقتل هذه الأفكار في انشغال ليوناردو بالبحث في حلول لتشكل الظل والصور ، ومعالجة مايكل أنجلو العنيفة للشكل .

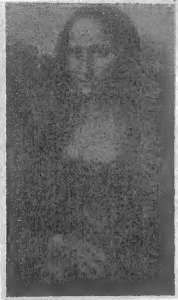
أسلوب جيوتو وتولدت عليه ، وهي تشمل أعمال كل من : مازاتشو وجسكوبو ديلاكوريشيا .

مرحلة ثالثة : وهي مرحلة بلغت فيها روح عصر النهضة ذروتها ، فقد انتصرت على الواقعية وبرزت العناية بالشكل والأسلوب الفخم ، والإيماءة للملحمة ، والدراية ، والانحجام البالغ للكمال . وأشهر فناني هذه المرحلة مايكل أنجلو ورافاييل وليوناردو . مرحلة رابعة : وهي مرحلة بالغة الأهمية ، سُميها البعض الأسلوبية ، أو الثانية . وقد بدأت مع نهاية العصر الذهبي للبهية . والأسلوبية تعبر مشتق من كلمة *Manner* أي الأسلوب أو الطريقة ، وعلى ذلك فهي تعنى إخراجاً للتراث في صورة مشابهة فيها تكلف وتصنع من جانب الفنان من حيث التكوين ، والإضاءة ، والتعبير بخطوط وألوان مصطنعة متشابكة ، حتى لا يكاد الرائي يحس بالابتكار والخلق والتجديد الذي يتناسب كل موضوع الأمر الذي يُقَدِّد الأشياء جماله التوحى .

ويسرى صمود عزت مصطفى أن فن الطرافة يُطلق على أعمال تلك المصطفى أن فن الفنانين لا تقصرها إلى روح الإنسان ، وأعداه بأساليب الخبير ، وتوسلها في الأداء بحل توحى بالقدرة كما تصاعف من التأثير في النفس بالإحجاب بأنهم .

لقد استخدم تازارتي هذا اللفظ ليصف به الأعمال التي انتشرت في تلك الفترة واعتمدت على أفكار عقلانية بعيدة عن العاطفة ، بل وبعيدة عن أية ملاحظة بصرية مباشرة .

بدأت الأسلوبية مع بدايات عام ١٥١٠ في توسكانيا ، وانتقلت في توليد وسع صوت الجيويمكو . إن تاريخ الفن ينظر إلى الأسلوبية كثورة ضد مثالية العصر الذهبي للبهية ، بل ويرى أنها نتاجاً لحركة الإصلاح الديني المضاد



الضوء عند ليوناردو ، أساس ، وحقيقة ، ومظهر اللون . لذا تخبر مجموعة من الألوان الساخنة والباردة ، تتلامح مع ما يعشقه من غيومية وتضاد لون وفي هذا المجال ، رفض التقليد السائد في عصره ، والذي ينادى بإضافة الأبيض إلى اللون للحصول على الإشراق الكامل والاستضاءة ، أما الأسود فله يساعد على إضفاء الغمضة والذكرة على الألوان .

على أية حال تنقسم دراسة الضوء عند ليوناردو إلى قسمين :

القسم الأول : دراسة الضوء ذاته كهيئة فيزيائية :

كان المؤلفات الحسن بن الهيثم ، أكبر الأثر على عقلية ليوناردو ، خاصة ليسا يتعلق بالضوء . وقد وصلت نظرية ، ومؤلفات ابن الهيثم عن طريق ما نقله العالم البولوني فيتلو Witelo عام ١٢٦٠م . أيضا ، اطلع على كتاب المناظر لابن الهيثم ، فقد ترجم إلى اللاتينية عام ١٥٧٣ تحت عنوان « المفسيرة في علم الأوبطي » ، « للهانز » .

بعد أن جلبته مجموعة كتب في هذا العلم في مكتبة قلعة باقيا . وبمرأته لنظرية ابن الهيثم في رؤية الأشياء ، قرر خطا نظرية أفلاطون وإقليدس في هذا الشأن ، بل ويقطع باستحالة انتقال الضوء من العين ذاتها إلى الأشياء . ظل هذا المصير يداهب أفكاره طويلا ، فاجرى خلال حياته مجموعة من الدراسات والتجارب ، أهمها ، تجربة لإثبات أن الضوء يسير في خطوط مستقيمة .

أخذ ليوناردو قطعة من الورق ولصقها فيها صغيرا ، وأخذ يراقب سير الضوء في خطوط مستقيمة وخروج الضوء من الثقب على هيئة قمع . (أملي هان) ، (ليوناردو دافينشي) ودفعته دراسة الضوء ، إلى دراسة العين ذاتها

توسكاتها من أب فلورنسي يدهي يرو . تعلمد على يدي الفنان فيروكيو (اسمه الحقيقي أندريا دي ميكيلى دي فرانتيسكو تينوني) لمدة سنة أصوام ، إلى أن أصبح عضوا في نقابة لوك للرسمين عام ١٤٧٢ . قام بأول عمل فني خاص به عام ١٤٧٨ . درس في فلورنسا ، الرياضيات ، واليكانيكا ، والآلات ، والجيوولوجيا ، والطب ، كما تأثر بالأعمال الفكرية لكل من أرجيرو بولس ، والبرون ، والفيزيائي باولو تسكانتي .

مقدمة :

كان ليوناردو ، الفنان الذي وصفه معاصروه بالمعملاق ، العالم ، الفنان ، الكاتب ، المخترع ، الرياضي ، الهندسي ، الموسيقي . ولقبه من جاما بعده ، بالرجل العالمي الشامل الذي سبق عصره .

كان فنانا ، يختلف عن كل معاصريه ، فهو لم يحدد بالضرورة المثالية ، ولا بالأفلاطونية الجديدة ، كما أنه لم يحاول الرجوع إلى الفلاسفة الأفرين أو الرومان . بل اهتمد في بحوثه العلمية ، على الملاحظة والتجربة الحسية المباشرة ، بعيدا عن كل نظرة ميتافيزيقية ، لذا كان مذهب أرسطر ، أقرب المذاهب إلى نزعه العلمية .

أما في فنه ، فقد رفض الاعتقاد على الحيل المعتمدة على العقل ، مفضلا البصيرة والتجربة الباطنة ، سعيا وراء الأحيطة والروى ، وهذا يفسر تلك الغلالات الدخانية السحرية ، التي تنتبع في جوانب لوحاته وتغشى عليها مزيدا من الغموض والأسرار ، مما جعلها تبدو ، وكأنها مهمات غفية يحبس بها الفنان .

الضوء عند ليوناردو :

كان هذا الفنان ، من أهم فنان الضوء التشكيلي سواء في هيئة الفيزيائية أو النفسية . أهم ما يميز لوحاته في هذا المجال :

استخدام توزيعات النور والظل وتدرجاتها استخداما مقصودا لذاته ، إذ أنه كان يسعى إلى إضفاء نوع من التجسيم ، والاستدارة ، والبؤونة على أشخاص لوحاته وأشكالها . اشتهرت لوحاته بنوع من الغيومية وبلفها بغلافة دقيقة . هذه المثالية الغيومية ، أثرت على صلاية الخط عند ، فرفض هذه الصلاية ، لأنها تتنافى مع مثاليته ، لذا غابت الخطوط الصريحة في أغلب أعماله ، وشاع التباين بين الألوان ، والتدرج المدروس لمنصري الظل والنور .

سادت عصره نزعة فنية ، ترمي إلى تحقيق الاستدارة والبروز في اللوحة ، بالإضافة إلى الصنع ، والإحساس بالأبعاد ، وتحديد علاقة الأشخاص والأشكال بما يحيطها من فراغ ، وكانت لوحة ليوناردو عامرة بكل هذه الحيل ، فإن قل فنان عصره ، لأن مثاليته ساعدت على تحقيق كل هذه التطلعات .

علاء الصغور - ليوناردو



وغير ما يؤكد مثالية مازاتشو ، لوحة الطرد من الفردوس ، ففي هذه اللوحة حرص مازاتشو على تأكيد الشكل الإنساني (آدم وحواء) فلجأ إلى الأضواء الجانبية ، التي تساعد على إضاءة السطوح القريبة مما تم ينتشر الضوء إلى باقي أجزاء الجسم ، ويخلق مناطق ضوئية متدرجة الكثافة ، يقل فيها الضوء باستمرار إلى أن يندمج في المناطق البعيدة التي تبدو مظلمة ظل كامل تتناقص مع مناطق الضوء الساطعة ، فيؤكد كل منها الآخر ويتم الاستدارة التي هدف إليها الفنان .

ويؤكد برتراند هذا القول إذ يرى أن الضوء في اللوحة « يأتي من الجهة اليمنى » ، للصوره ، متمكسا على كل من جانبي الشكل ومتجهها تدريجيا نحو الظل .

ويرى فيثوري « أن مازاتشو أول من أعطى الأجسام البشرية صفة الاستقرار والرسوخ ، ونميز أسلوبه بنوع من التركيب الذي يساهم في إظهار الأشكال في بناء صميم .

ويضيف فيثوري أن معالجة التظليل عند مازاتشو « تقوم على أساس استعمال المحاببات ، بدرجاتها المختلفة ليؤكد بها عتمة الظلال بغية مضاعفة التأثير بقوة البروز .

إنه يعتمد في تحقيق توالبه التشكيلية بصورة كاملة على التظليل » .

لقد ساهمت تناقضات الظل والنور تدرجاتها في إضفاء مزيد من التأكيد على القيم الدرامية والنفسية التي صاحبت هذا الحدث ، آدم أبوي البشر ، في لحظة خيم وندم ، ولما حواه في أول هزيمة تنقلها ، وأول غيبة أمي . لقد أحاط الفنان شخصي اللوحة ، بما يشبه المنظر المسرحي ، فإلى اليسار باب جانبي ، يؤدي إلى دنيا الواقع التي عليها أن يعيشها ، أما باقي اللوحة ففراغ خائل قد يكون سببا أو هي الأرض .

ليوناردو دافينشي :

(ولد ليوناردو في ١٥ أبريل عام ١٤٥٢ في قرية اشينانو بالقرب من المدينة الصغيرة في

دراسة تشريحية ، فوسم تصاميمها بدقة متناهية .

ولم يكتب ليوناردو بما سبق ، بل توسل بعد أبحاث طويلة ، إلى ابتكار مصباح ضوئي ، يشع ضوءاً قوياً . هذا المصباح ، عبارة عن كرة من الزجاج شبه آنية السمك ، وأدخل ليوناردو فيها أسطوانة زجاجية ، وملأ الكرة بالهـ ، ووضع في الأسطوانة ، مصباح زيت الزيتون بشرط صغير .

القسم الثاني : دراسة الضوء من الناحية الحسية :

سمى ليوناردو لاستخلاص مثاليته التشكيلية ، ومن بين العديد من الدراسات النظرية والعملية ، التي أجراها على عنصرى الظل والنور ، والمشظور الجوى وأثره على الألوان ، لذا تنسم لوحاته بتناسق مناطق الظل وتصارعها مع مناطق الضوء ، إذ أنه يرى الفاتح والقاتم ، أو الظل والظل ، جناسى العمل الشكىل ، فهما من خلال تصارعهما يحددان النهاية الشفوص والأجسام ، ويضفيان عليها قىما جمالية ، ويقول ليوناردو عنها فى كتاباته تحت اسم مقالة فى فن الرسم :

« إن النور والظل سحر عظيم إذ يخلقان نوعاً من الجسالم الذى يسمى العمل ، ويختن الرسدان ويكمن أن نجد تأثيرهما على رءبوء أوشك البائين يجلسون أمام أبواب منازلهم المظلمة . إن العين سوف ترى أجزاء الوجه التي تقع فى الظل تضيق ، وتولد وسط الظلمة ، الداكنة ، ويتداخل الظل مع ظلمة الأبواب ، أما الأجزاء فى المقابل الضوء القادم من السماء - وعن طريق استخدام التناقض ما بين النور والظل - فإنها ستكون نوعاً عظيماً من البروز والوضوح والجسالم .

لذا فإن البعض يعتبره من رسامى البرد الليل ، بل ويرى فيه عاشق من عشاق - سمات الليل . وقد قدم وجهة نظره هذه بالإشارة إلى لوحة الجبروتية التى تشكلت وجه المرأة فى من النور والظل ووصفها بأنها ساكنة فى ضوء بداية الليل وقد كتب فيستورى : أن ليوناردو قد أكد هذا الرأى بقوله :

إن وجوه البشر تبدو فى أكمل جاهتها عندما يقبل المساء ، وصحياً يكون العنفس غاملاً . وإن أضواء النيران تبعد ذلك البهائم . وإن الظلال الداكنة لا تدعنا نرى شيئا ، وخير الأمور الوسط .

لقد تعددت نصائحه للرسميين ، كان أهم هذه النصائح التى يتعلق بهذه النقطة ، والتي فيها فصل الخطاب فى تحديد أفضل الأضواء ، التى يعيشها ، والتي تساعد على خلق مثاليته . أنه يطلب من الفنانين تجنب الضوء الذى يُلقي ظلالاً ممتدة حتى لو كانوا يرسمون فى الهواء الطلق ، وعلى الفنان ، إذا كان يرسم فى ضوء

الشمس ، أن يستخدم قناع أسوده عالية وتُطل جدراته بطقه من اللون الأسود ، ثم يضع على هذه الحواف قطعة من الكتان الأبيض . إن الضوء المثلل سيسقط فى هذه الحالة على الشء المراد رسمه بطريقة غير مباشرة وبزاوية قد تصل إلى ٤٥ درجة .

إن التظليل عند ليوناردو يندى ميلا إلى صفة الحمس إذ أنه على خلاف فنان عصره ، يفرد مساحة واسعة للظل ، يهدف إغضاه نوع من الطراوة واليوونة على تحديد الأجسام . هذه الطريقة تجعل الأشكال رغم ماديتها ، ولقلمها ، تبدو وكأنها عاتمة فى فراغ اللوحة ، إذ ليس لها حدود واضحة ، وما ذلك إلا لأن ليوناردو ، قد رفض الخطوط الخارجية للأشكال ، لأنها فى رأيه تفصل القوالب التشكيلية عن أرضية اللوحة ، لذا أصبحت الأجسام فى لوحاته مفتوحة على الظلال والأضواء التى تنبع من خارج الأجسام .

إن هذه الطريقة جعلت ليوناردو ، يتكرر تكررة المشظور المقنوص الذى يتخص مصور الأشخاص ، فأصبحت مناسك وحلقة بين شخصوه ، ومناظره ، بل يمكن القول بأن هناك اندماجا بينهما . (لوحة عزراء الصغور) .

لقد ليزرت أعماله الأولى بدرجاتها الضوئية الغامضة ، ولم يستخدم الألوان الوضوءة للشفرة ، التى كانت سائدة فى القرن الخامس عشر . ومع تطوره الفنى ، زاد اهتمامه بالنور والظل ، وخلق من تتناقصاتها العديد من لوحاته ، وغير مثال على ذلك ، لوحته عزراء الصغور التى رسمها مرتين ، فى المرة الأولى يظهر إحساس ليوناردو الطبعي بالنور والظل ، فقد أضاء شخصياته من خلال الأشعة المتفرعة الفرة . أما فى المرة الثانية (لوحة لندن) فإن الضوء سيطر من منبع ضوئى وحيد يتركز على الوجه والروس بحيث يصبح الجزء الأكر منها فى الظل .

إن لوحة عزراء الصغور تؤكد أن الأفلاطونية الجديدة والتفسير المادى للمواظف قد ترجعا عند ليوناردو إلى المرة الثانية بعد أن ركز كل جهوده على مشكلة الفراغ والشكل فى علاقتها بالنور والظل .

إن لوحة عزراء الصغور تؤكد أن الأفلاطونية الجديدة والتفسير المادى للمواظف قد ترجعا عند ليوناردو إلى المرة الثانية بعد أن ركز كل جهوده على مشكلة الفراغ والشكل فى علاقتها بالنور والظل .

إن غبوية التظليل ، أو ما يسمى سوفاماتو sfumato ، تمثل المثالية الثانية فى فن ليوناردو ، ومن أجلها رفض كافة العناصر البصرية التى لا تتلاءم معها .

ويقول عزت مصطفى منها إنها التأثير الناشئ عن انغماس الشكل فى الجو المشبع بالهواء والرطوبة والضوء الرقيق .

إنن ، هذه الغبوية ، تعنى اهتمام ليوناردو بتأثير المشظور البصرى والجوى على الألوان ووربها ، وأثر الانكساثات الضوئية واللونية ، الناتجة من تلك الأثرية ، وقطرات الماء والرطوبة العالقة بالهواء ، والتي تتركز ، تشكل سحابة غازية ، دخانية . هذه السحابة ، غالباً ما تمتع ألوان الأشياء البعيدة من الوصول إلى العين ، فى قمة نقائها وشدتها . لذا لاحظ أن لون الأشياء البعيدة ، تبدو باهتة ، وأقل لماعة ، بل وتقرب من الإحتماح أحياناً .

أيضاً ، يمكن إرجاع هذه الغبوية إلى ما حدث من تداخل بين الألوان التى من فضيلة واحدة ، سواء أكانت سادة ، أو بادرة ، إذ أن تجارب ليوين كالأحمر والبرتقال مثلا فإنها سيميلان نحو البرودة ، بسبب تأثير انكساثات الألوان للتشامة .

هذه الظاهرة تجعل الرأى لايزيد بدقة لكون هذه الأشياء القابعة فى خلفية المنظر .

وسا من شك فى أن لهذه الظاهرة علاقة مباشرة بتلك المجموعة المحدودة جداً من الألوان والمحددات التى كان ليوناردو يميل إلىها . ففى لوحة الموليرا مثلا يتضح تماماً أثر هذه الغبوية إذ يبدو فيها و انغماس الشكل فى الجو المشبع بالهواء والرطوبة والضوء الرقيق ، كما تبنى فى خلفيتها ذلك المنظر الطبعي الساذج فى غبائية وغبوية جعلته يتسم بالرق والشفاعة .

على أية حال ، كان للضوء فى لوحات ليوناردو وظائف مختلفة فى التصميم ، والربط ما بين العناصر المختلفة ، وخلق التعبير الدرامى ، ثم أخيراً إضفاء نوع خاص من الصمت اللطيف على لوحاته ، من خلال تلاعب بالظلال وأشياء الظلال والغبوية . إنه وسيلة ليوناردو المثل للهروب من سلطان الشكل ، والإيحاء بالتوحيات المختلفة من خلال تنوع درجاته .

علاقة لعصر النهضة :

مع نهايات هذه الفرة ، اعتقد الفنان أنه قد وصل إلى حته ، وأن المشكلة دانت له بانتصاره على عصر الضوء والواقع . إلا أنه فى الحقيقة ومع بداية الوصول إلى حل المشكلة ، شارت مشكلة أخرى ظلت قائمة ، تروق الفنان حتى منتصف القرن التاسع عشر . لقد تشعبت المشكلة المحلولة إلى تسعين ، إحسار بينهما الفنان ، وأحد يسأل نفسه ، هل أبى عنصر الضوء وأركز على وجهه ، وأظن أصعب حل تطوره ، حتى أصبل به إلى النهاية ؟ فصحا بالشكل والتصميم ، ومغفلا الإحساس بالحجم والحدة ؟ أم أهتم بالشكل ككاساس وأجمل الضوء مكملاً وتابعاً له ؟

لم يجد فنان القرن السادس عشر إجابة حاسمة لهذا التساؤل ، فنرك المشكلة برهنها لفنان القرن السابع عشر ، الذى سعى جاعداً للإجابة على كل هذه التساؤلات .



ريشارد التال - فلون ديتش



الطراء - جورج ديلاور



باكوس - كارل لاجير



الحلادة تصب اللبن - فريمر



منظر طبيعي - بوسان



من أعمال ميزان



عشاء الصخور - ليوناردو

